DANS LA MÊME COLLECTION :

I. Aşkıdil Akarca, *Les monnaies grecques de Mylasa*, 103 pp. et 20 planches in-8°.
II. Raymond R. Jestin, *Nouvelles tablettes sumériennes de Şuruppak au Musée d'Istanbul*, 19 pp. et 34 planches in-4°.
III. Xavier de Planhol, *De la plaine pamphylienne aux lacs pisidiens, Nomadisme et vie paysanne*, 495 pp., 99 planches et une carte in-8°.
IV. Paul Moraux, *Une imprécation funéraire à Néocésarée*, 56 pp. et 4 planches in-8°.
V. Émile Benveniste, *Hittite et indo-européen, Études comparatives*, 141 pp. in-8°.
VI. Emmanuel Laroche, *Dictionnaire de la langue louvite*, 179 pp. in-8°.
VII. Georges Dumézil, *Études oubyks*, 76 pp. in-4°.
VIII. Pierre Devambez et Émilie Haspels, *Le sanctuaire de Sinuri près de Mylasa*, IIe partie : *Architecture et céramique*, 45 pp. et 29 planches in-4°.
IX. Georges Dumézil, *Documents anatoliens sur les langues et les traditions du Caucase*, tome I, 115 pp. in-4°.
X. Irène Mélikoff, *La geste de Melik Danişmend, Étude critique du Danişmendname*, tome I, *Introduction et traduction*, 460 pp. in-8°.
XI. Irène Mélikoff, *La geste de Melik Danişmend*, tome II, *Édition critique avec glossaire et index*, 352 pp. et 6 planches in-8°.
XII. Robert Mantran, *Istanbul dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Essai d'histoire institutionnelle, économique et sociale*, 730 pp. et 8 planches in-8°, cartes et graphiques.
XIV. Pierre Devambez, *Bas-relief de Téos*, 32 pp. et 8 planches in-4°.
XVIII. Georges Le Rider, *Deux trésors de monnaies grecques de la Propontide (IVe siècle av. J.-C.)*, 60 pp. et 20 planches in-8°.
XIX. Panl Garelli, *Les Assyriens en Cappadoce*, 420 pp. in-8° et 2 cartes.

A paraître :

XIII. Louis Robert, *Noms indigènes dans l'Asie Mineure gréco-romaine*, tome I.
XV. Nezih Firatli, *Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine*.
XVI. André Dupont-Sommer et Lonis Robert, *Hiérapolis Castabala de Cilicie et sa déesse*.
XX. Xavier de Planhol, *Géographie humaine de l'Est de la chaîne Pontique*.

BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE
DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE D'ISTANBUL

XVII

SCULPTURES BYZANTINES DE CONSTANTINOPLE

(IVe - Xe siècle)



PAR

André GRABAR

DÉPOSITAIRE
LIBRAIRIE ADRIEN MAISONNEUVE
11, RUE SAINT-SULPICE
PARIS, VIe

1963

1—1

INTRODUCTION

Cet ouvrage est consacré à la *Sculpture Byzantine*, depuis la fondation de Constantinople jusqu'à l'an mil. Nous projetons un second volume, qui traitera des œuvres depuis le XIe siècle jusqu'à la chute de Byzance.

L'étude de la sculpture byzantine a rarement tenté les critiques d'art, et les archéologues eux-mêmes lui ont accordé moins d'attention qu'aux autres branches essentielles de l'activité artistique des Byzantins. Cela tient évidemment à ces œuvres elles-mêmes, qui en moyenne sont moins remarquables que les créations byzantines en architecture et surtout dans toutes les techniques de la peinture, — mosaïques, fresques murales, miniatures dans les manuscrits. Les Byzantins nous ont laissé aussi beaucoup moins de sculptures que de peintures.

Qu'on les considère dans leur ensemble ou individuellement, les sculptures byzantines ne tiennent pas la même place que l'art plastique avait tenu, dans l'Antiquité classique, ni celle qu'il retrouvera en Europe occidentale depuis l'époque romane, en France, et à l'époque gothique, dans tous les pays de tradition latine. A Byzance, au Moyen Age, la sculpture n'atteint qu'exceptionnellement le niveau d'un art majeur, et c'est ce qui a permis à Louis Bréhier, auteur du seul ouvrage d'ensemble consacré à la sculpture byzantine, d'en traiter avec les « arts mineurs ». Ailleurs, comme dans les manuels, les articles des encyclopédies (y compris ceux de S. Bettini, plus étendus que les autres) et les recueils de reproductions photographiques, la sculpture byzantine, sans être oubliée, est présentée elle-même comme un art de second plan. Tout le monde semble être d'accord sur ce point et nous-même nous partageons cette conviction générale.

Le présent ouvrage ne se propose donc pas de « réhabiliter » un art injustement négligé ni d'en faire connaître des chefs-d'œuvre ignorés à ce jour. Mais, sans promettre des révélations, on est certain de pouvoir procurer au lecteur de ce volume quelques instants de jouissance esthétique, grâce à des photographies nouvelles d'un choix assez abondant de sculptures byzantines. Car, si ces œuvres ne se situent pas au sommet de l'art plastique mondial, certaines d'entre elles sont des réussites incontestables, et chacun s'en aperçoit sur-le-champ. C'est bien dans l'ordre des choses : les artistes doués se manifestent autant dans un art novateur que dans un art enfermé dans une tradition. Mais pour connaître les réussites des sculptures byzantines, qui créent des œuvres de qualité sans pour autant ouvrir des voies de recherches nouvelles, il faut avoir le moyen d'examiner leurs œuvres. C'est à cela que, en tout premier lieu, aura voulu servir le présent ouvrage : augmenter le nombre de sculptures byzantines qu'on est en mesure d'observer commodément.

Il ne s'agit nullement d'un « corpus », dont nous ne voyons pas l'utilité, étant donné le grand nombre de sculptures byzantines d'un niveau esthétique très bas et dépourvues de toute originalité. Mais, en revanche, on a tenu à varier les catégories

des œuvres dont on propose des échantillons. Ceux-ci sont empruntés à l'œuvre d'époques différentes et de fonctions distinctes, une attention particulière étant même portée au classement par fonctions, car à Byzance — on en reparlera dans les pages qui suivent — la fonction de l'objet décoré de sculptures en détermine souvent les caractères essentiels. Aussi pour juger de l'art de ces œuvres a-t-on avantage à connaître le « contexte » fonctionnel auquel elles appartiennent, et l'intérêt de classements de ce genre augmente du fait que, à l'époque envisagée, une partie très importante de l'œuvre plastique est étroitement liée à des objets d'usage fixe (sarcophages, chancels, ambons, chapiteaux). L'esthétique, la technique, le programme iconographique d'une œuvre donnée ne se laissent définir et juger équitablement par l'historien que sur l'arrière-fond de tout ce qui caractérise le genre d'objets auquel appartient cette œuvre.

Dans ce volume, on l'a dit, nous envisageons les œuvres allant du IVe au Xe siècle. Cela signifie que les sculptures que nous y étudions appartiennent à la fin de l'Antiquité et à la période qui la sépare du Moyen Age proprement dit. Autrement dit, les plus anciennes parmi ces sculptures byzantines sont contemporaines d'œuvres analogues, dans des provinces de l'ancien Empire romain qui ne sont pas byzantines dans le sens propre du terme (par exemple en Syrie et en Égypte). Ce n'est que de façon artificielle qu'on arrive à tracer les frontières entre ces sculptures, que nous excluons du présent ouvrage, limité à l'art proprement byzantin, et l'œuvre plastique des Byzantins que nous étudions. En revanche, les œuvres sculptées les moins anciennes de notre recueil sont plutôt isolées, car elles restent antérieures à la reprise de l'art plastique en Occident, au XIe siècle. Certes, cet isolement n'est pas complet, mais pour les VIIIe-Xe siècles, aucun des foyers de sculpture que l'on connaît — sculpture des palais omeyyades en Syrie, sculpture de l'entourage des rois Lombards d'Italie, tentatives analogues en Espagne et notamment en Asturie, et en Angleterre, en Allemagne — n'a la même importance que l'œuvre byzantine de ce temps. Cette œuvre aussi, cela est manifeste, n'est ni abondante ni originale, mais elle a pour elle la qualité, du moins dans certains cas, et l'historien aura à l'examiner avec une attention particulière, parce qu'elle annonce la sculpture romane, qui ne tardera plus. Ces versions grecques d'un art plastique immédiatement antérieur à l'esthétique romane du monde latin sont d'un grand intérêt, la leçon byzantine permettant d'envisager dans son ensemble (c'est-à-dire étendu à tous les pays héritiers de l'art de la Basse Antiquité) le problème de l'essence et de la formation de ce qui, dans sa branche occidentale la plus tardive mais la plus brillante, sera appelé l'art roman.

A ce sujet nous aurons à rappeler le prolongement dans l'Empire d'Orient, jusqu'en plein VIIe siècle, d'une statuaire de tradition classique, que tenteront de prolonger les Omeyyades de Syrie, ainsi que le rôle de modèles prestigieux que les grands monuments justiniens ont joué auprès des sculpteurs byzantins du IXe et du Xe siècle. Autrement dit, on entrevoit les raisons de la précocité de la « renaissance » byzantine de la sculpture, et en partie les caractères et les limites de celle-ci. Elle s'appuie sur des modèles plus accessibles et d'une perfection technique très grande, mais ces modèles étaient d'un répertoire plus étroit que la sculpture romaine (et principalement la statuaire) dout, plus tard, s'inspirèrent les tailleurs de pierre romans.

Comme on voit, la documentation que nous réunissons dans ce volume ouvre la voie à des investigations possibles dans plusieurs directions différentes. Nos Notices en offrent des ébauches en suggérant des développements souhaitables. Elles ne prétendent nullement épuiser la matière, mais sont autant d'appels à des recherches plus approfondies. La documentation que nous présentons permettrait de les poursuivre dans de meilleures conditions que jusqu'ici.

La majorité des sculptures reproduites sur nos planches et envisagées dans nos Notices appartient au patrimoine artistique d'Istanbul. Les unes sont au Musée Archéologique, les autres *in situ* ou auprès des édifices byzantins de l'ancienne capitale de l'Empire d'Orient. Nous avons pu, au cours d'une mission assurée par l'Institut français d'archéologie d'Istanbul, les examiner à loisir et parfois les photographier de nouveau, grâce au concours des autorités turques préposées à la conservation de ces œuvres d'art. Nous tenons à remercier ici M. Rüstem Duyuran, alors Directeur du Musée Archéologique d'Istanbul, et M. Feridun Dirimtekin, Directeur du Musée d'Aya-Sofya, ainsi que M. Nezih Fıratlı, conservateur au Musée Archéologique, et Madame Andrée Necati, attachée au même Musée. Nous exprimons également notre gratitude à M. Paul Underwood, Directeur à Istanbul du « Byzantine Institute of America », et à ses collaborateurs Ernest Hawkins et Lawrence Majewski, qui nous ont aidé à réunir notre documentation photographique, notamment sur Fener Isa.

Au Musée Byzantin d'Athènes, M. Georges Sotiriou, Directeur, et Mme Hadji-Nicolaou, conservateur, nous ont réservé l'accueil le plus sympathique. Nous leur adressons nos remerciements, ainsi qu'à M. St. Pélékanidès, qui, conservateur des Monuments à Thessalonique, a aimablement complété notre information sur certains monuments de cette ville. Je remercie Miss Alison Franz d'avoir mis à ma disposition une belle série de photographies de Scripou. M. Stikas, Directeur du Service de l'Anastylosis à Athènes, a bien voulu leur joindre d'autres photographies utiles. Mlle Denise Fossard a photographié pour nous plusieurs reliefs à Smyrne et à Ravenne.

M. Louis Robert, a bien voulu accueillir ce volume, centré sur l'œuvre artistique de l'ancienne Constantinople, dans la « Bibliothèque Historique et Archéologique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul ». Nous le prions de trouver ici l'expression de toute notre gratitude.

PRÉSENTATION COMMENTÉE DES MONUMENTS

1. QUATRE *imagines clipealae* DES ÉVANGÉLISTES ET LE PORTRAIT BYZANTIN SCULPTÉ

Nous aurions pu consacrer les premières planches de notre Album à la statuaire portraitique byzantine. Les Musées en conservent de beaux spécimens et on n'aurait que l'embarras du choix. Mais nous y avons renoncé, pour réserver nos planches à d'autres sujets, moins communs et moins étudiés. En effet, de tout ce qui nous reste de la sculpture byzantine c'est bien la série des statues portraitiques qui a été reproduite le plus souvent et commentée avec le plus d'attention[1].

Nous n'avons retenu, pour les deux premières planches de cet Album, qu'un exemple d'adaptation au sujet chrétien des portraits des évangélistes du thème du portrait antique en *imago clipeata*[2] et une tête portraitique en bronze[3], qui figure un inconnu, mais qui a tout l'air d'un portrait profane. Cette tête de bronze, comme la tête de l'évangéliste, sont des exemples remarquables d'« expressions », qui reflètent une tendance typique de la sculpture portraitique byzantine. C'est ce que nous essayons de relever dans la notice qui suit.

Le buste que nous reproduisons, pl. I et II, 1, faisait partie d'une série d'*imagines clipealae* sculptées. Le Musée conserve les fragments de quatre de ces *imagines*, et c'est ce qui avait fait dire à Strzygowski que ces bustes en haut-relief enfermés dans des médaillons devaient primitivement décorer les quatre pendentifs d'une coupole. Il croyait aussi que la forte saillie des bustes, par rapport au cadre circulaire, supposait un emplacement sur des pendentifs. Mais cet argument ne me paraît pas bien fondé : la saillie en question convient à n'importe quelle place assignée à des *imagines clipealae* encastrées dans une architecture. En revanche, l'iconographie des bustes semble effectivement militer en faveur d'un groupe de quatre sculptures semblables, ce qui reviendrait à dire que les quatre pièces du Musée constitueraient une série complète. Nous voyons, en effet, quatre porteurs d'un livre marqué d'une croix, c'est-à-dire du livre des Évangiles. Strictement parlant cela ne fait qu'affirmer la qualité de chrétiens de tous ces

1. J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, avec bibliographie ; H. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1923 ; W. F. Volbach et M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, Munchen, 1958 ; G. Mendel, *Musées impériaux ottomans, Catalogue de sculptures grecques, romaines et byzantines* II, Constantinople 1914 ; M. Squarciapino, *La scuola di Afrodisia*, Rome, 1943.

2. J. Strzygowski, *Byz. Zeitschr.* I, 1892, p. 585 et suiv., Pl. III, nº 661 (930) ; p. 444 et suiv.

3. F. Cumont, *Catalogue du Musée du Cinquantenaire*, Bruxelles 1913, p. 51, nº 41 ; Squarciapino, *l. c.*, p. 75-76, Pl. XXIV, a et b, avec bibliographie.

personnages, sans les identifier. Mais en fait cette identification se fait par exclusion : l'imagerie chrétienne mettait le livre des Évangiles entre les mains du Christ, des évangélistes et des saints évêques. Or, le Christ est exclu, parce qu'on est en présence de quatre figures semblables, et les saints évêques n'entrent pas en ligne de compte, parce que ceux-ci sont toujours vêtus du costume particulier de leur dignité. Il reste donc les évangélistes, qui comme le Christ, portent normalement les Évangiles, mais sont précisément quatre, et qui comme le Christ, les apôtres et les prophètes sont vêtus d'une tunique et d'un himation. Avec le Christ, ils sont les seuls à tenir le livre des Évangiles. Certes, saint Paul et saint Pierre, en tant qu'auteurs d'épîtres, portent quelquefois un exemplaire de leur œuvre écrite, mais étant donné qu'il s'agit d'épîtres, ce sont des rouleaux et non pas des *codices*. A cette règle on trouverait peut-être des exceptions, mais elles seraient rares, et de toute façon les apôtres-auteurs ne forment jamais une série de quatre figures, la qualité d'écrivains (en dehors des évangélistes) n'ayant été accordée en iconographie, à ma connaissance, qu'à deux apôtres, Pierre et Paul. Quant aux prophètes, leurs écrits ne sauraient être marqués d'une croix, et là encore, comme pour les apôtres-écrivains, ce que les iconographes mettent entre leurs mains ce sont des rouleaux, non des *codices*. Bref, par exclusion, on arrive à une certitude : les quatre bustes sculptés du Musée d'Istanbul représentent les évangélistes.

Avant d'aller plus loin remarquons, à propos de la présentation des Évangiles en *codices* reliés, tandis que les œuvres écrites des prophètes et des apôtres sont figurées en rouleaux, que cette iconographie nous fait penser à une influence des usagers du culte chrétien : c'est dans les églises qu'on a dû se servir couramment des *codices* reliés, du moins à partir d'une certaine date (on connaît l'initiative de Constantin qui commanda une série des livres des Évangiles magnifiquement reliés pour l'église Sainte-Sophie de sa nouvelle capitale[1] ; mais on ignore, je crois, si cette initiative fut la première du genre ; cela n'est guère probable, mais les origines de l'usage ont pu ne pas remonter bien haut). De toute façon, l'emploi — sur les images — du rouleau-*volumen* pour figurer le manuscrit de l'Écriture révélée, témoigne d'une habitude plus archaïque. Le Christ-philosophe, sur la plupart des sarcophages du IVe siècle et les images les plus anciennes de la *Traditio legis*, porte un *volumen*. Mais tandis que, dès 400 environ, sur certains sarcophages (v. notre pl. IX, 2, XVI, 1) et la mosaïque de Sainte-Pudentienne, Jésus tient déjà le livre relié[2], on maintient le *volumen* pour les prophètes, longtemps après l'introduction du *codex* dans l'iconographie du Christ et des évangélistes : les rouleaux des images des prophètes ont dû avoir des antécédents synagogaux ; cf. les fresques de la synagogue de Doura Europos, vers 230-240, où un personnage anonyme — Ezra (?) — lit dans un manuscrit de la Bible qui a la forme d'un *volumen*-rouleau[3].

Ajoutons que les imagiers chrétiens ne furent pas systématiques en refusant aux personnages de l'Ancien Testament le *codex*, tout au moins en Occident, où le sens de la distinction entre *volumen* et *codex* a pu s'effacer plus rapidement. L'exemple à citer n'est cependant pas antérieur au VIIIe siècle et il appartient au

1. Cedrenus, I, p. 517.
2. Au IVe siècle, en Italie, le codex, fermé ou ouvert, est représenté quelquefois à côté d'un personnage, qui ne le tient pas : ainsi dans la catacombe de Domitille la scène de Veneranda entrant au paradis (Grabar, *Martyrium*, Pl. XXXIV, 1) ou dans la nouvelle catacombe de la Via Latina, salle I, un personnage central représenté en philosophe (le Christ ?) (A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba della via Latina*, Vatican 1960, Pl. LVI, 1).
3. C. Kraeling, *The Synagogue (The Excavations at Dura-Europos, Final Report* VIII*)*, New Haven 1956, Pl. LXXVII.

très jeune art chrétien d'Angleterre. Je pense au portrait du même Ezra dans le Codex Amiatinus qu'on voit écrivant dans un *codex* relié, tandis que d'autres *codices*, également reliés, reposent sur les rayons d'une armoire à côté[1].

Le livre que tiennent les évangélistes sculptés du Musée d'Istanbul a une forme particulière : il est plus large que haut. C'est la forme des *codices* archaïques, qui gardaient le souvenir des manuscrits en rouleau et présentaient sur chaque page trois colonnes de texte. Tandis que des manuscrits de ce type nous sont conservés (grecs, latins, syriaques, hébreux), les images (à partir du VIe siècle) évoquent régulièrement le *codex* plus haut que large. Ce sont les proportions qui deviendront banales par la suite, avec quelques exceptions en faveur des proportions plus allongées, celles qu'affectent les tablettes des diptyques consulaires.

Une seule des têtes des quatre évangélistes nous est conservée. On ne saurait l'identifier avec certitude, d'autant plus que les traits portraitiques des évangélistes ne semblent pas avoir été arrêtés encore à l'époque des reliefs d'Istanbul. Ainsi, sur le fameux diptyque du Trésor de la cathédrale de Milan[2] (Volbach, no 119), qui est du Ve siècle, les quatre évangélistes se distinguent à peine les uns des autres. Un siècle plus tard, le sculpteur constantinopolitain qui décora la Chaire de Maximien archevêque de Ravenne (515-553) s'appliqua à individualiser les têtes des évangélistes[3]. Mais comme, pour y arriver, il se servit de types de têtes que les imagiers de l'époque impériale avaient dans leur répertoire, cet essai ne nous aide guère à identifier les évangélistes en partant de leur type physique. Une exception, sur cette chaire de Maximien : l'évangéliste imberbe est certainement Jean. Sur ce point l'ivoirier a dû s'inspirer de l'iconographie du même personnage en tant qu'apôtre. Il devait en être autant de Matthieu. Mais comme, dans la série des apôtres et dans celle des évangélistes, il est de ceux que caractérise une barbe abondante, on n'arrive pas à une certitude en essayant d'identifier Matthieu sur la chaire de Maximien. Je crois cependant que c'est le personnage symétrique par rapport à Jean qui est Matthieu, d'une part à cause de sa barbe allongée (comme on la trouvera sur les images médiévales de Matthieu), et parce que les deux évangélistes-apôtres occupaient aussi les places d'honneur, précédant les deux autres. Ces deux derniers, Marc et Luc, ont d'ailleurs des têtes semblables, assez apparentées à celle qu'on prête aux images de Pierre, notamment en ce qui concerne la forme — arrondie — de la barbe. Celle-ci est pourtant plus abondante chez les deux derniers évangélistes de la chaire.

Contemporaines de ce meuble en ivoire sont les mosaïques de San Vitale à Ravenne, où l'on retrouve la série des quatre évangélistes, mais cette fois en peinture[4]. La comparaison fait ressortir ce fait important que la tradition iconographique de ces personnages n'était pas encore établie au milieu du VIe siècle. A preuve l'image de Jean, qui ici est un vieillard à large barbe pointue, lequel se distingue à peine de Matthieu. C'est d'ailleurs une parenté qu'on retrouvera dans les portraits byzantins du Moyen Age : comme pour d'autres motifs, San Vitale manifeste ainsi les liens qui l'attachent à Byzance ; ainsi, si la « coupe horizontale » — à travers les monuments du VIe siècle — nous fait observer la variété des images des évangélistes et par conséquent l'absence d'une iconographie fixe, une « coupe verticale », du VIe siècle au Moyen Age byzantin, montre que les images du

1. A. Grabar et C. Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age*, Genève 1958, figure sur p. 119.
2. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, no 119, pl. 37.
3. Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 228, 229.
4. C.-O. Nordström, *Ravennastudien*, Uppsala 1953, pl. 24.

VIe allaient être retenues par les iconographes médiévaux (Matthieu en vieillard à barbe pointue ; Jean, soit en adolescent imberbe soit en vieillard de même apparence que Matthieu : les deux types lui sont attribués au Moyen Age). Le même travail d'individualisation a dû se faire pour Marc et Luc, qui sur les images du VIe siècle restent trop semblables. Mais cette étape dans l'histoire de l'élaboration des pseudo-portraits des évangélistes a dû être franchie plus tard, à moins que ce ne soit dans des ateliers du VIe siècle dont nous ne conservons plus d'œuvres.

Ce qui précède confirme l'impossibilité où nous nous trouvons d'identifier l'évangéliste de l'*imago clipeata* d'Istanbul, mais limite aussi le champ de nos incertitudes : le personnage ne saurait figurer ni Jean ni Matthieu ; on ne saurait hésiter qu'entre Marc et Luc. Certes, en pensant à l'iconographie médiévale de ces deux évangélistes, on devrait s'arrêter définitivement à Marc, l'iconographie médiévale ayant modifié sensiblement les traits de Luc : visage émacié, traits accusés, petite barbiche pointue et peu de cheveux. Mais qui sait si le sculpteur des *imagines clipeatae* que nous étudions ne restait pas au niveau de la différenciation des portraits des évangélistes que nous connaissons par les ivoires et les mosaïques du Ve et du VIe siècle ?

Plus frappante que l'absence de traits individuels plus affirmés est l'expression de la tête de l'évangéliste qui nous est conservée. Tous les évangélistes dans l'art du Ve et du VIe siècle ont l'allure noble, chère à l'art classique. Qu'ils soient jeunes ou vieux et représentés frontalement en médaillons ou en écrivains au travail, les iconographes les présentent en chronographes du christianisme ou biographes du Christ, à moins que ce ne soient en auteurs eux-mêmes de la doctrine chrétienne. Il y a longtemps que mon regretté ami, A. M. Friend, montra que, pour la forme, les modèles de ces images étaient classiques : portraits de philosophes et écrivains[1]. Friend n'envisagea pas les portraits des évangélistes en buste dans un médaillon, en *imagines clipeatae*, comme les reliefs qui nous occupent ; mais s'il l'avait fait, il y aurait retrouvé également une formule iconographique classique. Cependant les figurations comme celle du Musée d'Istanbul nous rappellent que ces images, malgré leurs antécédents classiques, ne se laissaient pas enfermer entièrement dans des moules antiques : les initiatives des imagiers plus ou moins populaires qui, volontairement ou non, s'écartaient des formules classiques, ou certaines images plus savantes créées dans des conditions particulières, pouvaient donner une autre allure à ces figurations, ces écarts n'étant point limités aux portraits des évangélistes. Il y a eu aussi une première catégorie de figurations de personnages de l'histoire providentielle, apôtres, prophètes, saints divers, auxquelles le goût et les usages d'art des pays sémitiques, iraniens, caucasiens, imprimèrent un accent spécial et variable d'une région à l'autre. Quel qu'il soit, il éloignait ces images chrétiennes des figurations gréco-latines de tradition classique. Les fresques de la synagogue de Doura[2] et des chapelles chrétiennes de Baouit en Égypte[3], des mosaïques de pavement en Asie Mineure[4], en Palestine[5], et en Tunisie[6], des

1. A. M. Friend, dans *Art Studies*, 5, 1927, p. 115 ; 7, 1929, p. 3.
2. Kraeling, *l. c.*, Pl. LXIX, LXX (le prophète Ézéchiel).
3. Grabar, *Martyrium*, Pl. LVII, 1, 3 (le prophète Ézéchiel et d'autres prophètes), avec bibliographie.
4. Ruines d'une église à Misis (Mopsueste) en Cilicie, images tirées de l'histoire de Daniel et de Samson, *Riv. arch. crist.*, XXXII 1956, fig. 24.
5. Ruines de la synagogue de Beth Alpha, Zodiaque : Meyer Shapiro et M. Avi-Yonah, *Israël. Mosaïques anciennes*. Ed. Unesco (1960), Pl. VII-XII.
6. Musée de Sfax : Daniel dans la fosse aux lions. J. Caputo et A. Driss, *Tunisie, Mosaïques anciennes*, Éd. Unesco (1962), Pl. XXXII.

miniatures dans les manuscrits syriaques ou arméniens, nous donnent une idée des œuvres locales qui formèrent l'art des iconographes chrétiens des pays du Levant. Une imagerie chrétienne qui était loin de s'appuyer uniquement sur la tradition classique s'y affirme très tôt.

Constantinople a été un autre centre, où la tradition classique, si puissante qu'elle y fût généralement, n'a pas régné sans partage, tout au moins au début de l'histoire de la nouvelle Rome. Là aussi on enregistre des reflets de la sculpture régionale telle qu'on la pratiquait autour de l'Égée à l'époque de la fondation de Constantinople : l'essor des activités artistiques qu'entraîna la promotion politique de la ville du Bosphore assura un certain succès aux usages des ateliers locaux, qui sans cela n'auraient jamais eu autant d'occasions de se manifester. Nous aurons à parler de cet aspect régional de la sculpture constantinopolitaine ancienne, à propos des façades des sarcophages et de certains reliefs à sujets bibliques ou évangéliques (cf. p. 22, 34, 41).

Mais il y a autre chose, non sans lien d'ailleurs avec les manifestations de traditions locales. C'est à Constantinople et dans quelques grandes cités qui en dépendaient étroitement que fut prolongée de deux siècles environ la pratique de la statuaire et certaines formes de la sculpture monumentale. Dans quelles conditions et sur quelles initiatives ? La réponse est nette : cet art était entièrement au service de l'État byzantin. Autrement dit : voici une branche importante de la sculpture qui dépend d'un facteur local très spécifique, puisqu'il n'est ni géographique, ni ethnique, mais politique : une sculpture a été créée et pratiquée à Constantinople, parce que cette ville fut promue capitale de l'État Romain, les empereurs qui y résidèrent se croyant obligés par tradition de perpétuer certains aspects de l'art qu'on ne pratiquait plus ailleurs. Leur volonté dans ce domaine l'emporta sur la répulsion de l'Église à l'égard de la statuaire, qui à ses yeux restait compromise par l'idolâtrie. Cette statuaire impériale n'est qu'un prolongement. Mais si cela est entièrement exact pour le programme de la sculpture gouvernementale de Byzance (reliefs des monuments triomphaux, statues des souverains et des dignitaires de l'État), les formes n'en sont classiques que pour certains secteurs, par exemple pour les reliefs à sujets militaires ; tandis que d'autres reliefs (évocation de cérémonies symboliques de la Cour) et les statues rompent avec la tradition classique et manifestent un goût nouveau ; les figurations conventionnelles des cérémonies triomphales des empereurs de Constantinople (base de l'obélisque de Théodore, base de la colonne d'Arcadius : v. *infra*, p. 26) obéissent à un style hiératique et solennel, qui annonce une constante de l'art byzantin. Tandis que les statues portraitiques (grandeur de l'original) qui figurent l'empereur ou les hauts fonctionnaires — cette série de sculptures a été étudiée à plusieurs reprises, et c'est pourquoi, on l'a dit, nous ne nous y arrêtons pas — offrent une synthèse originale et impressionnante, par le réalisme des traits du visage, par une tension nerveuse surprenante qui anime ces traits et crée une illusion de vie intérieure intense et enfin par une immobilité figée du corps ou plutôt des draperies qui dissimulent le corps. C'est un art plastique qui est loin de n'être qu'un prolongement du classique.

La sculpture de l'évangéliste que nous étudions est d'un art apparenté à celui des statues portraitiques de la fin du IVe et du Ve siècle[1]. Traits communs : lourdeur du corps massif, draperie sur laquelle voisinent quelques rares plis en forte saillie et de nombreux plis secondaires sans direction bien définie, ce qui

1. Voir les recueils de reproductions cités note 1, page 9.

fait onduler toute la surface de la tunique et du manteau de l'évangéliste. L'interprétation qu'on donne ainsi du thème de la draperie classique est d'un effet presque pictural, et c'est bien un style propre aux statues byzantines du ve siècle.

Il n'est pas sans intérêt de voir que les mains sont d'une maladresse surprenante, la tête étant la seule partie du corps que le sculpteur veut et sait traiter avec soin. Mais en revanche c'est souvent un morceau « d'expression » remarquable. A première vue celle-ci ne recherche qu'un réalisme très poussé, qui enregistre le moindre trait du visage. Mais en fait les sculpteurs byzantins vont au delà de cette imitation passive de la réalité et augmentent l'effet de vie intense dégagé par un visage en le stylisant. On connaît des cas (par ex., une tête célèbre d'un anonyme au Musée archéologique de Vienne, et une tête de femme au Castel Sforcesco de Milan)[1] d'un allongement exagéré de la tête ou d'un aplatissement singulier de la face (statue en bronze d'un empereur à Barlette)[2], ainsi que des artifices divers dans la schématisation des cheveux. Ailleurs la stylisation des portraits reste en dehors de l'alternative réalisme-abstraction. Je pense à l'élaboration d'un petit nombre de visages-types pour les souverains : Valentinien II (375-392) (Musée d'Istanbul)[3] est présenté en adolescent fragile et rêveur, l'empereur de Barlette en surhomme robuste et violent. Au delà de cas d'espèce on saisit un trait commun et typique de cet art : sur leurs statues, ces dignitaires ont la tête de leur emploi. Si la Cour leur impose un uniforme et si l'étiquette leur attribue une place, un geste, une acclamation, l'iconographe travaille dans le même sens (emplacement, échelle, geste, costume, etc.) et inclut même la physionomie dans le nombre des caractéristiques de ce qui définit l'homme du Bas-Empire et de Byzance, à savoir sa place dans la société, sa fonction dans l'État. Que celui-ci soit devenu chrétien n'a rien changé à cela. Seulement, par les soins des iconographes les « dignitaires » chrétiens ont été plus ou moins assimilés aux dignitaires de l'Empire chrétien. Aux évêques, martyrs, archanges les imagiers ont appliqué des costumes, des accessoires et des formules que la tradition réservait aux portraits de tels magistrats et fonctionnaires romains, civils et militaires. Dans d'autres cas, comme pour le Christ, les prophètes, les apôtres, le costume d'une catégorie sociale moins déterminée, mais très réelle encore sous le Bas-Empire, celle des « sages » divers, depuis les médecins jusqu'aux philosophes, a été attribué invariablement, et avec lui l'accessoire du livre ou du rouleau, habituel sur les portraits des personnages de ce rang[4].

Mais la dépendance vis-à-vis de ces portraits des sages divins ne s'arrête pas là, car on attribua aussi aux apôtres et aux prophètes des têtes de « sages ». Cela apparaît surtout si l'on considère les images des réunions de sages et des réunions d'apôtres ou de prophètes : même série de têtes nobles, allant du personnage âgé à longue barbe ou à barbe ronde à l'adolescent imberbe[5]. On ne saurait se prononcer sur les types physiques individuels stables des prophètes et des apôtres avant le vi^e siècle, et à cette époque encore on ne ferait d'exception que pour Pierre et

1. Kollwitz, *l. c.*, p. 43 ; Talbot Rice et M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz*, Munich 1959, Pl. 61.
2. Kollwitz, *l. c.*, Pl. 42 ; Volbach et Hirmer, fig. 70, 71.
3. Kollwitz, *l. c.*, Pl. 16, 34 ; Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 50, 51.
4. Sur ces problèmes et d'autres, connexes, relatifs aux portraits chrétiens de l'Antiquité, voir notre étude, à paraître dans les Actes du Colloque organisé en décembre 1961 par la Faculté de Théologie catholique à l'Université de Strasbourg : *Revue des sciences relig.*, 36, 1963, p. 79-109.
5. Exemples : pour les apôtres, la mosaïque du ve siècle à S. Aquilino près S. Lorenzo, à Milan (Wilpert, *Mosaiken und Malereien* I, Pl. 40) ; pour les sages, la peinture murale de la catacombe de la Via Latina (Ferrua, *l. c.*, Pl. CVII) ou la mosaïque de pavement trouvée à Apamée (*Antiquité classique*, X, 1941, pl. IX).

André (l'un pour sa coiffure et sa barbe, l'autre pour ses cheveux en désordre). Mais en revanche on constate que toutes les images anciennes des apôtres sont des têtes-« expressions » dérivées des portraits des sages de l'Antiquité.

L'évangéliste d'Istanbul rentre dans cette catégorie : au-dessus d'une draperie antiquisante banale une tête expressive et qui semble respirer la réalité. Cet effet est obtenu par le choix d'une face large et peu classique, par une bouche ferme, par de grands yeux saillants soulignés par des paupières tuméfiées. Mais c'est un autre trait qui définit probablement le mieux cette tête, un trait qui appartient manifestement à l'art des « expressions » convenues et non pas à celui du portrait individuel : le visage, strictement frontal et plat, semble enfermé dans un cadre saillant, ce cadre étant formé par une série de mèches de cheveux divergentes, en éventail. Les mèches sont schématiques (il suffit de regarder celles qui, en « sigma », sont à la hauteur des oreilles). On connaît d'autres têtes sculptées de ce temps présentées de la même façon, avec cadre de cheveux plus ou moins courts. Saint Pierre est parfois représenté selon cette formule. Toutes ces têtes sont stylisées dans l'intention d'augmenter la spiritualité du visage et de créer ainsi un « portrait » dans un sens plus élevé.

Tous les portraits officiels publiés jusqu'ici par G. Mendel, R. Delbrück, J. Kollwitz, L'Orange et d'autres à la suite, pourraient être cités en exemple de cette tendance essentielle du portrait sculpté byzantin de haute époque et principalement du ve siècle. Nous ne reproduisons pas une fois de plus ces œuvres célèbres, préférant joindre à cette documentation bien connue un témoignage moins fréquemment cité : la tête de bronze d'un homme barbu au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. On remarquera la même méthode de représenter les yeux que sur la tête de l'évangéliste (pupille, iris, paupières), et des analogies curieuses dans la façon de traiter la barbe et les cheveux (sauf au haut du front). Très frappante est la présence, sur les deux têtes, à la hauteur des yeux, d'une mèche en) et [(surtout à gauche, en)] et des mèches-crochets le long de la barbe.

On ignore l'identité du personnage figuré (Bruxelles) et par conséquent s'il s'agit ou non d'un personnage chrétien. La réponse devrait être négative apparemment, mais la tête de l'évangéliste du Musée d'Istanbul n'est pas plus chrétienne, et l'identité de ce personnage ne se laisse reconnaître que grâce au livre des Évangiles qu'il porte (voir ci-dessus).

La tête de bronze de Bruxelles et celle, en marbre, d'Istanbul sont d'excellents exemples de cette branche de la statuaire antique qui se prolongea à Byzance, lorsque partout ailleurs la statuaire fut abandonnée. Nous venons de rappeler les particularités et qualités propres de cet art, qui était loin de continuer purement et simplement la tradition classique. Ce qu'il a d'original est en rapport direct avec la raison profonde de cette survivance. Si l'État byzantin prolongea artificiellement pendant plusieurs siècles un art désuet, c'est pour pouvoir continuer à magnifier par des statues les souverains et les hauts dignitaires de l'Empire[1]. Les formes de cette sculpture et son esthétique reflètent la machine administrative célèbre de l'Empire byzantin des derniers siècles de l'Antiquité. Ces portraits sont comme des symboles de l'État byzantin tel qu'il apparaissait aux yeux de ceux qui le gouvernaient.

Les évangélistes du Musée d'Istanbul montrent que cet art plastique, artificiellement prolongé par les services de l'État byzantin et pour eux, pouvait

1. Aux statues conservées, il faut joindre les nombreuses inscriptions des socles d'effigies disparues : L. Robert, *Hellenica* IV, 1948. E. Kantorowicz, *Amer. Journal of Archaeol.*, 57, 1953, p. 65.

déborder son cadre normal et trouver quelques applications dans des œuvres religieuses chrétiennes. On se souviendra cependant qu'il s'agit non pas de statues, mais de reliefs, la statuaire à cette date étant uniquement profane, pratiquement gouvernementale, réservée aux effigies des souverains et des hauts dignitaires de l'État. Si l'Occident n'avait plus de statuaire à opposer à Constantinople après le IVe siècle, c'est parce que l'Empire affaibli, puis la chute finale de l'Empire d'Occident, n'y avaient pas laissé de place pour une sculpture officielle comparable à celle de Byzance. En revanche, la statuaire d'inspiration palatine a été reprise en Syrie par les Omeyyades, quelques décades après la conquête par l'Islam[1]. Dans les pays du Levant, cet usage de la statue monumentale du souverain et des grands dignitaires remontait à un passé très lointain, et il s'y maintint jusqu'aux Parthes et aux Sassanides : il suffit de rappeler les statues royales du IIIe siècle trouvées au palais parthe de Hatra, et les effigies royales sassanides, dont la série s'étend du IIIe au VIIe siècle. Malgré l'origine différente des statues gouvernementales de Constantinople et des grandes villes de l'Empire, la « rallonge » byzantien rejoint à ce titre les « rallonges » parthe, sassanide et omeyyade.

2. Les bons pasteurs byzantins

Sur nos planches on trouvera sept images sculptées de la figure du Berger criophore qu'il est convenu d'appeler « Bon Pasteur ». Comme on verra, cette appellation n'est pas toujours justifiée et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de l'art byzantin.

Du point de vue archéologique, la plus originale des sculptures du Bon Pasteur réunies sur notre pl. III est la pièce de la fig. 4. Je ne crois pas connaître une autre figuration byzantine de ce qui serait d'un style comparable et où le berger criophore se présenterait ainsi, seul sur une dalle encadrée, de dimensions assez considérables (74 cm., 5 sur 68). Plus loin, nous aurons bien à mentionner un sujet analogue sur le chapiteau d'un petit pilier de chancel (pl. XXXIII). Là aussi le berger criophore est isolé sur une dalle encadrée. Mais cette sculpture est bien plus petite (env. 25 cm. × 25) et la fonction de son support est connue. On ne saurait en dire autant du relief de notre planche III. G. Mendel (*Catalogue*, II, p. 488-489) le datait du VIIIe ou du IXe siècle, et je ne saurais ni confirmer ni infirmer cette datation, faute d'analogies. Mais le début du Moyen Age ne saurait être exclu, à en juger d'après le costume du berger et le cadre en gros câble strié. Mais surtout, étant donné que les Byzantins donnaient une valeur sémantique variable aux images des criophores (voir ci-après), nous hésitons fort à reconnaître dans ce curieux relief une image du Bon Pasteur.

D'ailleurs nous ne sommes nullement certains de pouvoir identifier avec le Bon Pasteur évangélique les quatre statuettes du criophore dont les photographies figurent sur la même planche, quoique ces sculptures rentrent parfaitement dans la catégorie classique des images désignées par ce terme. Ce sont les découvertes et les études les plus récentes consacrées à ces figurations qui nous mettent en

1. R. W. Hamilton, *Khirbat al Mafjar*, Oxford, 1959, Pl. XXXV, XXXVI, LV-LVI.

garde contre l'identification avec le Bon Pasteur de toutes les images du berger criophore paléochrétiennes et byzantines, et les sculptures byzantines que nous considérons dans le présent volume ne font que confirmer nos hésitations.

Il y a d'abord les recherches toutes récentes de l'excellent spécialiste du monde paléochrétien, M. Th. Klauser, qui a pu montrer que, sur les sarcophages païens de l'époque impériale où le criophore apparaît d'abord, puis sur les sarcophages chrétiens les plus anciens qui en reprennent la figuration, le berger porteur d'un mouton ou d'un agneau est un symbole de la « philanthropie », de la vertu morale de l'amour du prochain[1]. Il existe des sarcophages où l'on voit alignés deux bergers, voire trois bergers criophores, auxquels on prête même des traits différents, en juxtaposant, par exemple, un berger imberbe et un berger barbu, avec un mouton sur les épaules. Dans les milieux chrétiens cette image expressive semble avoir évoluée de la même façon que celle de l'orante et celle du philosophe lisant dans un livre, pour arriver à désigner uniquement le Bon Pasteur de l'Évangile, c'est-à-dire le Christ Bon Pasteur. Sauf erreur, on n'a pas pu préciser l'époque où cette sélection s'était faite définitivement, du moins en ce qui concerne l'art funéraire. Mais en dehors de l'iconographie des catacombes et des sarcophages romains d'autres acceptions du même terme iconographique du berger criophore ont continué à exister parallèlement.

Ceci s'entend par exemple du groupe important de statuettes, comme celles du Musée d'Istanbul (pl. III). Une curieuse particularité leur est commune : le personnage s'y appuie contre une tige ou un tronc d'arbre, qui, là où son sommet est intact (fig. 2), monte un peu plus haut que la figure du berger. Cette particularité se retrouve sur la plupart des statuettes de ce genre quel qu'en soit le pays d'origine : Égypte, Grèce (Musée d'Athènes), Italie (Vérone, Ostie, etc.). Dans des articles récents, J. Kollwitz et Mgr Zovatto en décrivent un certain nombre et ajoutent que, dans un cas au moins (statuette du Musée d'Alexandrie provenant de Massa Matruh), la statuette du « Bon Pasteur » avait été trouvée avec un fragment d'une table qui reposait sur la tige ou le tronc auquel s'appuie la statuette. Autrement dit, cette statuette du Musée d'Alexandrie, et toutes les autres qui présentent la même tige d'appui, servaient de support à des tables. Il s'agit probablement des *mensae* cimetériales qui servaient aux festins commémoratifs auprès des tombes, les jours anniversaires, cette hypothèse étant d'autant plus plausible que dans plusieurs cas attestés les « Bons Pasteurs » de ce genre avaient été trouvés sur l'emplacement de cimetières paléochrétiens[2]. On a pu rappeler en outre, que le monde païen à la fin de l'Antiquité connaissait des pratiques analogues : il existe des exemples de pieds de tables funéraires auxquels est adossée une statuette de Dionysos, de Ganymède, etc.[3]. Une fois de plus on serait devant une adaptation d'un usage courant de l'époque aux usages chrétiens.

Ceci nous semble acquis. Mais s'il en est ainsi, c'est-à-dire si les statuettes chrétiennes du berger criophore (souvent encadrés d'autres brebis ou agneaux) ont servi de pied à des tables de repas funéraires, ce berger est-il nécessairement le

1. Th. Klauser. *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 11 : *Schafträger und Orans*, etc., dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 3 (1960), p. 112 et suiv. Sur la fréquence et la variété des images des bergers dans l'art sépulcral : A. Stuiber, *Refrigerium interim, Die Vorstellung vom Zwischenstand und die frühchristl. Grabeskunst*, Bonn 1957.

2. J. Kollwitz, *Die Statue des Guten Hirten im Seminar für chr. Archäologie*, dans *Kunstwerke im Besitz der Universität Freiburg i. B.* Freibourg, 1957, p. 7 et suiv. ; P. L. Zovatto, *Un Buon Pastore « Trapezo fore » a Verona*, dans *Felix Ravenna*, 3e série, fasc. 30 (LXXXI), 1960, p. 106 et suiv.

3. Zovatto, *l. c.*, p. 10, quelques notes bibliographiques.

Bon Pasteur évangélique, c'est-à-dire le Christ en berger ? Pourquoi en effet avoir eu recours à une image symbolique de Jésus pour en faire un support à un meuble, fût-il rituel. Cette fonction de pied d'une table convient-elle à une figure du Sauveur ? et plus particulièrement à une figure du Salut par Jésus, l'acte de porter l'agneau sur les épaules exprimant l'idée de l'œuvre salvatrice : en fait il n'y a pas de parallélisme entre l'acte du criophore-sauveur et la fonction d'une table-support de mets d'un repas funéraire.

Il me semble plus satisfaisant d'admettre que le thème du berger criophore a été repris, pour servir de pied à ces tables, dans une acception différente de celle du Bon Pasteur, l'une des acceptions plus anciennes et plus générales de ce sujet qui, on l'a vu, ont été familières à l'iconographie des sarcophages paléochrétiens à ses débuts. Un détail fréquent des statuettes constantinopolitaines de notre pl. III pourrait confirmer cette façon de voir : presque toujours ce n'est pas un tendre agneau, mais un robuste bélier que le berger porte sur ses épaules. Le choix du motif du criophore pour les supports de table ne vient-il pas de l'analogie du mouvement de « caryatide ? » C'est parce qu'il était *porteur* d'un animal que ce berger serait devenu porteur de la table.

Certaines autres figurations byzantines du criophore, dont deux sur des sculptures que nous aurons à étudier plus tard, me semblent corroborer cette hypothèse. En effet nous voyons l'image du criophore apparaître simultanément sur un ambon d'Asie Mineure (cf. pl. XXXVI, 5), où il fait pendant à un autre berger qui, lui, tend l'oreille (pour écouter la parole divine dispensée du haut de l'ambon). Rien n'indique que le berger-criophore n'est pas un pâtre comme son vis-à-vis : tous deux sont des bergers représentés selon les formules iconographiques en usage dans l'imagerie bucolique de la fin de l'antiquité.

Notre deuxième sculpture figure le berger criophore, qui ici, comme sur l'ambon d'Asie Mineure, est accompagné de son chien (pl. XXXIII, 1, 4). Le relief occupe le chapiteau d'un petit pilier de chancel provenant de Constantinople, et nous verrons (voir ci-après p. 78) que ces chapiteaux étaient réservés aux images de la prière et des offrandes des fidèles (les mêmes thèmes que sur les mosaïques de pavement devant le chancel). Le berger criophore s'y trouve donc rapproché et, selon nous, assimilé aux porteurs d'offrandes. Rien en tout cas, dans ce contexte — pas plus que dans celui de l'ambon ci-dessus — ne fait entrevoir dans ce berger criophore accompagné de son chien le Bon Pasteur classique.

Enfin, les calendriers illustrés byzantins du Moyen Age (qui, croit-on, reproduisent des modèles des premiers siècles) font de l'image du criophore la personnification du mois d'Avril[1]. Il s'agit d'une interprétation — en ces termes iconographiques spéciaux — du vieux motif du berger qui porte sur ses épaules l'agneau qui vient de naître (au printemps). Dans l'Antiquité les iconographes le figuraient autrement, sans poser cet agneau sur les épaules du pâtre. Les peintres byzantins eurent recours au thème du criophore, et il se pourrait qu'ils l'aient fait avec l'intention d'identifier cet agneau non pas — à la façon du Bon Pasteur des images paléochrétiennes — avec l'âme sauvée par Jésus, mais avec l'Agneau pascal, — l'agneau-offrande, image de la rédemption et de la résurrection. C'est du moins ce

1. Henri Stern, *Le Calendrier de 354*, Paris 1953, p. 244, avec bibliographie, et Pl. XLIII. Le même, dans *Ars Orientalis*, II (1957), p. 493 et suiv., fig. 2, 4.

que fait, au XIIe siècle, le poète des Comnène, Prodrome[1] : pour lui, le criophore, personnification d'Avril, est à la fois symbole de réveil du la nature et de la résurrection de Christ (fêtée au printemps). Il n'est pas exclu que les sculpteurs byzantins du VIe siècle qui représentent le criophore sur l'ambon et sur le chancel du chœur aient vu déjà dans cette image une évocation de l'Agneau pascal. Mais cette symbolique est de toute manière distincte de celle du Bon Pasteur.

3. Tables à rebords historiés

C'est au Musée Archéologique d'Istanbul que, mieux qu'ailleurs, on peut observer cet exemple frappant de la reprise par les chrétiens d'un usage artistique des païens. En effet, fixés sur le même mur, on y voit des fragments de trois tables circulaires en marbre, garnies de reliefs sur le pourtour. Sur l'un de ces fragments on voit un paysage marin peuplé de naïades et de personnifications. C'est une œuvre païenne du IIIe siècle (pl. IV, 1 en haut). Les autres fragments, qu'on attribue au IVe siècle, sont décorés de scènes bibliques et évangéliques. Ils ont appartenu à deux tables. G. Mendel, *Catalogue* II, p. 433 suppose la même provenance pour ce fragment et ceux de la table ci-dessus. Mais il s'agit sûrement d'une autre table ; car le Sacrifice d'Isaac qui décore ce fragment figure aussi sur les fragments conservés de la seconde table (pl. IV, 1 en bas et 2). Le même musée possède un autre petit fragment d'un rebord sculpté de table circulaire, avec l'image de David luttant contre Goliath (le fragment ne montre que David avec la fronde et un bâton) (Mendel, II, p. 169, n° 485 (2160), avec dessin). Il me paraît probable que cette pièce appartenait à l'une des deux tables chrétiennes, ci-dessus.

Celle des tables chrétiennes dont il reste le plus de fragments provient de Laodicée de Phrygie, tandis que le fragment de la table païenne a été trouvé à Didymes. Il s'agit donc de deux œuvres d'Asie Mineure et cela explique mieux leur ressemblance. Mais, dans d'autres pays méditerranéens des tables en marbre analogues, les unes à sujets païens ou neutres et les autres à sujets chrétiens ont été en usage également. Partout les chrétiens se sont servis de ce genre d'objets qui n'étaient que des répliques chrétiennes d'objets païens ou profanes très semblables. Nous reviendrons plus loin sur le lieu de confection et l'usage auquel étaient destinées ces tables à rebord décoré de sujets chrétiens.

Les fragments de la première table chrétienne d'Istanbul, nous mettent en présence d'un des très rares exemples d'un cycle paléochrétien d'Asie Mineure, pays où on sait que l'art chrétien figuratif a été florissant, vers 400 (descriptions de peintures et de tissus historiés chrétiens, par Astérius d'Amasée)[2], mais qui n'en conserve que de très pauvres restes : portail sculpté d'Alahan Monastir, appelé

1. Cité : B. Keil, *Die Monatscyclen der byz. Kunst*, p. 110. Le texte est également reproduit par *Stern*, *Le Calendrier*, p. 244 note 6 : Ἄρνας πιαίνω πρὸς βροτῶν πανδαισίαν | τοῦ πάσχα πιστοῖς τὴν τροφὴν φέρω φίλοις | χάραν βραβεύω ἐγέρσεως πλέον.

2. Astérius d'Amasée, *Homélie sur le Riche et Lazare:* Migne, *PG*, 40, 165, 167. Voici les sujets que l'auteur a observé sur les tissus qui servaient à confectionner des vêtements de luxe : lions, panthères, ours, taureaux, forêts, pierres, chasseurs ; scènes évangéliques : le Christ et tous les apôtres, Noces de Cana et les vases (du miracle), le Paralytique portant son lit, l'Aveugle guéri par la boue, l'Hémoroïsse touchant le bord du vêtement (du Christ) ; la Pécheresse aux pieds du Christ, la Résurrection de Lazare.

également Koca Kalesi[1], une stèle sculptée trouvée dans la région de Sinope[2], quelques mosaïques de pavement en Cilicie et Isaurie[3], deux médaillons en or provenant d'Adana, au Musée d'Istanbul[4] et un reliquaire en argent au Musée d'Adana[5]. C'est donc avec une attention très particulière qu'il convient d'observer les petits reliefs de la table de marbre.

La composition du cycle d'abord. Étant donné que la table n'est conservée qu'en partie, on ne saurait le reconstituer dans son ensemble. Mais la part qu'on y réserve aux sujets bibliques est grande, voire prédominante sur les fragments conservés : Adam et Ève devant l'arbre de vie avec son serpent, le Sacrifice d'Isaac (sur deux tables), Lutte de David contre Goliath, l'histoire de Jonas, ce dernier sujet étant exceptionnellement développé : Jonas jeté par-dessus bord et avalé par le monstre, Jonas rejeté par le monstre, Jonas au repos étendu sous une plante, enfin Jonas attristé par l'arbre desséché. L'Évangile n'est présent que par deux miracles de Jésus : Résurrection de Lazare et Figuier maudit. Aucun de ces sujets n'est inconnu à l'art des catacombes et des sarcophages romains, et la prédominance des thèmes bibliques y est souvent aussi nette. On dirait donc plutôt : nos reliefs provenant d'Asie Mineure prouvent que l'art paléochrétien (IVe siècle) y était solidaire de celui d'Italie à cet égard. Autre confirmation du même intérêt pour les sujets bibliques chez les chrétiens d'Asie Mineure : les mosaïques de pavement de Cilicie à Korykos, Mopsueste, Ayaş où l'on trouve une arche de Noé, l'image de la paix des animaux selon Isaïe, un cycle de Samson.

Les descriptions d'Astérius d'Amasée et le décor figuratif des amulettes d'Adana prouvent que les iconographes paléochrétiens n'oublient pas les cycles évangéliques, et notamment le cycle des Miracles du Christ. Sur le rebord de la table provenant de Laodicée ce cycle est représenté par deux scènes : Figuier desséché et Lazare ressuscité.

Iconographiquement il s'agit d'images très concises, qui rentrent dans la catégorie des « signes »-rappels, comme ceux des catacombes et des sarcophages. On pourrait étendre ce rapprochement au procédé commun à l'art sépulcral le plus ancien et à celui de ces tables, et qui consiste à juxtaposer plusieurs de ces scènes, dans le cas de l'Histoire de Jonas. Pourquoi, dans les deux cas, cette méthode n'est-elle appliquée qu'au thème de Jonas ? Une source commune paraît certaine.

Toujours à propos des scènes avec Jonas notons la ressemblance avec le relief du Musée d'Istanbul (pl. XI, 2) où l'on voit, déployés symétriquement, les deux monstres marins, dont l'un avale et l'autre crache le pauvre Jonas, ce monstre lui-même ayant les mêmes caractéristiques : cou de cygne, queue de poisson, ailes de griffon. La dalle serait constantinopolitaine. D'où cette conclusion, qui ne fait d'ailleurs que confirmer d'autres observations dans le même sens (cf. p. 13) : la capitale byzantine a un art paléochrétien solidaire de celui d'Asie Mineure.

Une autre dalle du Musée d'Istanbul (pl. XVI, 2, origine inconnue) offre une Résurrection de Lazare apparentée à celle du relief de la table (une momie entre deux colonnes, pas d'acolytes auprès de Lazare). Enfin l'édicule en forme de tour qui revient deux fois sur le relief de la table s'apparente étroitement à l'édifice-tour du relief provenant de Stoudion qui représente l'Entrée à Jérusalem (pl. XIV,

1. N. Thierry, dans *Cahiers Archéologiques*, IX 1957, p. 89 et suiv. ; XIII, 1963.
2. Guide intitulé *Staatliche Museen zu Berlin. Frühchristl.-byz. Sammlung*, Berlin 1953, p. 36, Frontispice (nº Inv. 3234).
3. Grabar, dans *Cahiers Archéologiques*, XI 1960, p. 68-71, avec bibliographie.
4. Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, II, fig. 73 b ; T. Rice et M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz.*, fig. 66.
5. Voir ci-après note 2 de la page 24.

3). Bref, malgré le nombre limité des exemples conservés, nous constatons trois points de rencontre entre l'iconographie d'une table en marbre d'Asie Mineure et des dalles de chancels de Constantinople. Ces tables en marbre étant plus anciennes que les reliefs des chancels, ces rapprochements confirmeraient les origines micrasiatiques de la première iconographie chrétienne de Constantinople.

Un autre trait distingue les reliefs des tables chrétiennes : la main de Dieu colossale au-dessus d'Isaac, dans la scène du Sacrifice, fait penser aux peintures juives ou inspirées par la tradition hébraïque[1]. La même influence est peut-être à l'origine d'un détail suggestif : dans les deux scènes des Miracles, le Christ vient de la droite. Autrement dit, ces scènes se déploient de droite à gauche, comme l'écriture sémitique. Cependant, comme d'autres scènes — et notamment certaines scènes bibliques — présentent l'action dans le sens opposé, l'influence sémitique, s'il y en eut une, n'a pas dû être immédiate ni systématique.

C'est également d'Asie Mineure que proviennent trois petits fragments de tables analogues qu'on conserve ou conservait au Louvre et à l'ancien Institut Archéologique russe de Constantinople[2]. Le fragment du Louvre, qui a été trouvé à Mersine en Cilicie, ne montre qu'une scène de chasse. Il s'agit donc d'un cycle « neutre ». Des deux fragments de l'ancien Institut russe, dont j'ignore le lieu de conservation actuel (seraient-ils à l'Ermitage, comme certains objets de même provenance ?), l'un, provenant de Konya, avait appartenu lui aussi à un cycle « neutre » (lion bondissant sur un âne) ; mais l'autre, apporté de Smyrne, est décoré d'un Daniel dans la fosse aux lions. Cette dernière table était chrétienne, et elle reprenait un sujet biblique. Nous verrons p. 47, 48, des dalles de chancel, les unes constantinopolitaines, et les autres provenant de l'île de Thasos traiter le même sujet.

En dehors de l'Asie Mineure, mais dans d'autres provinces « byzantines », Chypre et Égypte, É. Michon connaissait, dès 1916[3], des fragments de quinze autres tables historiées du même type, dont neuf avec sujets « neutres » (animaux, chasses, etc.) et païens (une scène mythologique : satyre et ménade), et six avec des sujets chrétiens qui tous sont empruntés à l'Ancien Testament : Sacrifice d'Abraham (trois fois), David s'apprêtant à attaquer Goliath (deux fois), Daniel dans la fosse aux lions (avec les éléments d'une deuxième scène d'un cycle de Daniel : Habacuc devant un lion).

Pour la Grèce, continent et îles, et le Nord des Balkans, je ne puis citer qu'un petit nombre de ces tables. Il est vrai que, dans le nombre, il y a les deux seuls exemples connus de tables presque complètes (Théra, Délos). Mais les reliefs de celles-ci et de plusieurs autres rentrent dans la catégorie « neutre » (chasses, luttes, grandes têtes « bacchiques »). Il n'y a que trois tables à sujets chrétiens et qui toutes les trois se distinguent du choix des scènes vues précédemment[4] :

1. On se rappelle que dès le IIIe siècle la communauté juive, puissante à Apamée Kibotos de Phrygie, faisait frapper des monnaies marquées d'une image de Noé et de l'arche : Grabar, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1954, p. 9. A mon avis, la stèle chrétienne du Musée de Berlin (inv. 1796) qui provient de Constantinople, pose également le problème des influences juives : n'est-ce pas étonnant qu'un chrétien — il s'agit d'un médecin appelé Jean — fasse représenter sur son monument funéraire l'unique sujet que voici : Moïse recevant la Loi sur le Mont Sinaï, c'est-à-dire l'image par excellence de la Loi de l'Ancienne Alliance, celle des Juifs, opposée à la Grâce accordée par la Nouvelle Alliance ? Reproduction : Guide cité p. 20, n. 2, pl. XVI.
2. E. Michon, *Rebords de bassins chrétiens ornés de reliefs*, dans *Revue Biblique*, XII 1915 et XIII 1916. Je cite d'après un extrait où les deux articles sont réunis, nº 13 et suiv., p. 40 et suiv.
3. *Ibid.*, p. 56 et suiv., nos 20 et suiv.
4. *Ibid.*, p. 31 et suiv., nos 8 et suiv.

1) le Christ appelant les apôtres Pierre et André qui sont dans une barque (?) ; la pièce, au Louvre, provient d'Athènes ; 2) une procession des apôtres porteurs de couronnes, au Musée de Varna ; 3) le Christ, les apôtres et les quatre évangélistes alignés sous des arcs ; l'histoire de Jonas complète le cycle : table au Musée de Zagreb provenant de Salone[1].

Par contre l'Afrique du Nord romaine a fourni plusieurs exemples de ces tables, qui par le style et les sujets des images s'apparentent aux tables d'Asie Mineure et de Chypre[2]. Les images empruntées à la Bible y prédominent également. Deux tables provenant de Djémila : Noé dans l'arche, cadavres flottant sur les eaux du déluge, avec un corbeau sur l'un d'eux, et un troupeau ; Daniel dans la fosse aux lions. Table provenant de Sbeitla (cinq morceaux) : Noé et cadavres flottant sur les eaux, Adam et Ève, Élie enlevé au ciel et Élisée, David et Goliath. En dehors de la Bible, un seul sujet évangélique : Résurrection de Lazare.

L'Italie n'aurait fourni qu'un seul fragment de table de ce genre à sujets chrétiens[3] (Musée de Berlin, provenant de Rome) ; il est en marbre pentélique ; les Trois Hébreux dans la fournaise[3].

De cet aperçu se dégagent plusieurs observations générales. Toutes les tables en marbre blanc avec rebord historié se ressemblent, quant au style et à la technique des images. Les exceptions sont très rares : les tables de Salone à Zagreb, de Vidin à Vienne, de Nauplie à Athènes sont presque seules à se distinguer sensiblement de toutes les autres, aussi bien par les formes que par le style des reliefs et leurs sujets. Le sujet de la table de Varna est un *hapax*, pour les tables[4]. Tout le reste forme une famille malgré la présence des trois séries parallèles de sujets chrétiens, mythologiques et neutres (chasses et luttes d'animaux). Les sujets mythologiques sont très exceptionnels. Quant aux sujets neutres et chrétiens, ce sont les mêmes qu'on voit sur les fragments d'Asie Mineure, de Chypre, d'Égypte, d'Afrique du Nord et de Grèce, étant donné que chaque province apporte à ce fond commun quelques nuances particulières. Cependant on aurait tort d'insister sur ces particularités des détails, étant donné le petit nombre d'exemples conservés.

Mais leur nombre est suffisant pour faire observer la ressemblance entre pièces d'Asie Mineure et de Chypre, et dans une certaine mesure entre ce groupe et ceux d'Égypte, d'Afrique du Nord et de Grèce. Il se pourrait que ces tables eussent été confectionnées aux mêmes ateliers et exportées en partant de la même cité. S'il en était ainsi, c'est Constantinople qui aurait le plus de chance de servir de centre de rayonnement. C'est de là qu'on atteint le plus facilement toutes les provinces de l'Empire d'Orient, depuis l'Asie Mineure et l'Égypte jusqu'aux Balkans et l'Afrique du Nord (Algérie : Djémila), tandis que l'Italie resterait en dehors de ce circuit ou presque. Il y aurait lieu de conclure, dans ce cas, que ces tables à reliefs appartiennent à l'art proprement byzantin : les pièces du Musée d'Istanbul se laissent attribuer avec le plus de vraisemblance à la capitale byzantine et aux villes d'Asie Mineure qui en suivaient directement l'exemple, et c'est là leur intérêt. Les autres tables se rattachent à ce même groupe, mais d'une façon moins directe.

1. *Ibid.*, p. 25-29, n° 5. Sur cette table également, voir *Bullettino Dalmato*, XXIV 1901, et G. Brusin, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia*, Aquilée, 1961.
2. *Ibid.*, p. 10 et suiv., nos 3 et suiv.
3. *Ibid.*, p. 7 et suiv. n° 2, p. 7 et suiv.
4. Je ne le connais que par une reproduction (très peu commentée) dans F. Gerke, *Der Tischaltar de Bernard Guilduin in Saint-Sernin de Toulouse*, dans *Abhandl. geistes-und-soziol. Klasse Akad. Wiss. Lit. in Mainz*, 1958, fig. 9 et 10.

Faute d'analogies suffisamment étroites avec le style d'autres reliefs byzantins, les reliefs de ces tables ne se laissent pas dater avec une précision suffisante[1]. Mais, à moins de supposer un archaïsme particulièrement poussé de ces sculptures, on ne devrait pas les dater d'une époque postérieure au IVe siècle. D'autre part, on ne saurait dépasser la même époque à cause de l'allure très classique des personnages et des draperies, et à cause de la présence, dans la même famille de reliefs, de pièces à sujets païens, neutres et chrétiens. Après le IVe siècle cette promiscuité serait plus exceptionnelle. Tandis qu'à la fin du IVe siècle encore, sur le coffret de Projecta[2], sur le seau en plomb de Tunis[3], etc., des sujets mythologiques et « neutres » voisinent avec les sujets chrétiens ou se laissent reproduire sur des objets destinés à des chrétiens.

C'est au IVe siècle enfin que se laissent attribuer ces objets pour des raisons iconographiques. Après 400 on verra disparaître la prédominance écrasante des sujets vétérotestamentaires. A cet égard, il n'est pas sans intérêt d'établir la liste des sujets chrétiens traités sur ces tables : Adam et Ève (2 fois), Noé et le déluge (2 fois), histoire de Jonas (2 fois), Sacrifice d'Abraham (4 fois), Ascension d'Élie (1 fois), David et Goliath (4 fois), Daniel dans la fosse aux lions (4 fois), les trois Hébreux dans la fournaise (1 fois). Face à ces huit sujets vétérotestamentaires, deux sujets évangéliques : Résurrection de Lazare et Figuier desséché (ou trois, si l'on compte la scène problématique de l'Appel des deux apôtres Pierre et André, fragment d'Athènes). Cette proportion, où la Bible domine si nettement, suppose une fidélité aux prototypes juifs probables. La découverte récente des fresques de la catacombe privée sous la Via Latina, à Rome, nous a rendus attentifs à ce que cette assymétrie des deux Testaments dans les cycles paléochrétiens était encore très sensible vers la fin du IVe siècle à Rome.

On ignore l'usage qu'on faisait des tables de cette série : le choix du marbre blanc et la finesse des reliefs, dans la plupart des cas, suppose une destination en rapport avec le culte. E. Michon pouvait encore hésiter entre bassins (de lustration dans les temples, de bénitiers dans les églises) et tables à offrandes, en donnant la préférence à la première interprétation. Mais l'hypothèse des bassins semble avoir été abandonnée depuis. Il s'agit sûrement de plateaux de tables, la seule question à débattre restant la fonction de ces tables. L'usage domestique de ces meubles étant exclu, à cause du matériau plus encore que par la présence d'images religieuses, car des scènes chrétiennes étaient tissées sur les vêtements des particuliers, en Asie Mineure, avant la fin du IVe siècle, d'après Astérius d'Amasée.

L'une de ces tables, celle de Salone-Zagreb, a servi d'autel[4]. Cela semble certain ; mais, étant donné la forme de cette table, que le gros fragment conservé permet de reconstituer, et les sujets des reliefs qui décorent le rebord (apôtres et évangélistes sous des arcs, Jonas), la conclusion relative à cette table ne peut pas être simplement étendue aux autres. Remarquons cependant, quant à la forme

1. Il existe une certaine ressemblance de style entre ces reliefs et ceux du linteau en bois du Musée Copte du Vieux Caire dit d'Al-Moâllaka, qu'on attribue à la deuxième moitié du IVe-début du Ve siècle (M. Sacopoulo, dans *Cahiers Archéologiques* IX, 1957, p. 99 et suiv.).
2. O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities*, etc. *British Museum*, Londres, 1901, n° 304 planches. E. Barbier, *La signification du cortège représenté sur le coffret de « Projecta »*, dans *Cahiers Archéologiques*, XII 1962, p. 7 et suiv., fig. 1 à 6.
3. De Rossi, *Bullettino di arch. crist.*, 1867, Pl. VIII ; Cabrol, *s. v.* Afrique, fig. 116.
4. Quelques études récentes sur les autels paléochrétiens : *Reallexikon für Antike und Christentum* s. v. *Altar* (J. P. Kirsch et Th. Klauser), t. III, 3, 1950, 334-354 ; A. A. Barb, *Mensa sacra, The round Table and Holy Grail*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* XIX, 1956. Ajouter les mémoires de Gerke et de Brusin cités notes 1 et 4 de la page 22.

initiale de celles-ci, que beaucoup d'entre elles ont pu être demi-circulaires comme la table-autel de Salone-Zagreb, et non pas circulaires comme les deux tables trouvées à Thera et à Rhodes[1], toutes les deux décorées d'un rebord à figures d'animaux et de chasses (sans images chrétiennes). Aucun des fragments à sujets chrétiens (à l'exception de Salone-Zagreb) n'est suffisamment grand pour permettre d'exclure la forme semi-circulaire. Rien n'empêche donc, à mon avis, d'opter pour des autels, lorsque les sujets du pourtour sont d'inspiration chrétienne, qu'ils soient empruntés à la Bible ou à l'Évangile. On se souvient que la scène avec Jonas figure sur la table d'autel de Salone-Zagreb, et que l'un des fragments les plus importants de table à sujets bibliques et évangéliques (Noé, Élie et Lazare), aujourd'hui au Musée du Bardo, à Tunis, avait été trouvée à Sbeitla, dans un local réservé au culte chrétien (le lieu de trouvaille permet d'hésiter entre le baptistère et le chevet de l'église voisine).

Faut-il nécessairement séparer les tables à reliefs païens et « neutres », d'une part, et chrétiens de l'autre ? Déjà, à propos du problème de la chronologie, nous avons rappelé des objets chrétiens du IVe siècle que décoraient des images profanes voire mythologiques (êtres marins, et même Vénus et son cortège). L'un de ces objets, le coffret de mariage de Projecta, au British Museum, était d'usage domestique, mais l'autre — seau en plomb de Tunis — ne pouvait trouver un emploi qu'à l'église. De même, c'est dans les ruines d'une église, en Isaurie, que fut trouvé un reliquaire en argent de la même époque (aujourd'hui au Musée d'Adana), que décorent simultanément des images de saints personnages et d'animaux qui luttent et se poursuivent, comme sur plusieurs des tables de marbre qui nous occupent[2]. Ce dernier exemple nous est surtout précieux parce que la bande des animaux qui luttent et se poursuivent est la même que sur le rebord des tables à sujets « neutres ». D'ailleurs on en voit aussi sur le seau de Tunis et sur une amulette chrétienne[3] provenant de la même province d'Asie Mineure que le reliquaire du Musée d'Adana. La célèbre lettre de saint Nil[4] contient un passage qui certifie la présence, à la fin du IVe siècle, dans les absides des églises de scènes de chasses et de pêches. Enfin, ces sujets sont fréquents, jusqu'en plein VIe siècle, sur les mosaïques de pavement des églises[5]. Bref, il ne paraît pas impossible que non seulement les tables à sujets chrétiens, mais aussi celles que décorent des motifs « neutres » et « mythologiques », aient été en usage dans les lieux de culte chrétiens au IVe siècle. Nul doute que les chrétiens ne les aient empruntées aux usages des cultes antérieurs : mais dans les conditions de l'installation du culte chrétien, à cette époque, les meubles de ce genre ont pu être maintenus, avec ou sans adaptation, dans les lieux du culte chrétiens. Nous avons rappelé ailleurs, à propos du reliquaire du Musée d'Adana et des mosaïques de pavement à figures d'animaux, la valeur symbolique que les chrétiens ont tirée de ces représentations ; il s'agit d'un thème favori de caractère prophylactique[6].

1. Sur la table de Théra, auj. au Musée Nat. d'Athènes, *l. c.*, fig. 11 et Xyngopoulos, Ἐφημ. Ἀρχ. 1914, p. 71, fig. 2. Sur la table de Rhodes : A. Orlandos, Ἀρχεῖον, 6, 1945, p. 20. Là sont cités quelques autres fragments.

2. M. Gough, dans *Byzantinoslavica* XII, 1958, p. 244 et suiv. ; Grabar, dans *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1963.

3. Grabar, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, VI 1951, p. 27 et suiv.

4. Migne, *PG*, 79, 577 à 580 : épître LXI. On trouvera une nouvelle traduction de ce passage dans l'étude de D. Hemmerdinger, *Cahiers Archéologiques* XIII 1963.

5. Plusieurs exemples reproduits ou cités dans Grabar, *Cahiers Archéologiques*, XI 1960, p. 66 et suiv. ; XII 1962, p. 118 et suiv., fig. 3 et suiv.

6. Mes articles cités notes 2, 3 et 5 ; J. W. Salomonson, *Bulletin van der vereeniging tot bevordering der Kennis van de Antike beschaving*, XXXV, 1960 ; A. Merlin et L. Poinssot, *Mélanges Piot* 34, 1934, p. 129 et suiv.

4. Les reliefs des monuments triomphaux des empereurs

Sur les planches V, VI et VII de notre Album, nous réunissons plusieurs reliefs : les scènes de la base de l'obélisque de Théodose ; une Victoire portant une couronne ; une personnification de ville ; des soldats de la Colonne de Théodose ; les reliefs sur le sarcophage chrétien d'un enfant.

Toutes ces sculptures ont en commun un style classique évident et une sûreté technique remarquable. Exception faite du sarcophage, qui est chrétien, et qui pourrait correspondre à une initiative privée (il en serait autrement dans le cas, possible, d'un enfant de la famille impériale), ce sont des fragments de monuments publics de caractère triomphal. On ne saurait, certes, le garantir pour le relief avec une personnification d'une ville (ce fragment ayant pu appartenir à un monument d'un type inconnu, mais imaginable, qui serait indépendant de l'art triomphal des empereurs). Cependant, même s'il n'était pas triomphal, il se sert d'un motif — personnification féminine d'une cité, avec corne d'abondance — que l'art gouvernemental romain affectionnait depuis longtemps. Enfin, le seul objet manifestement chrétien de la série, le petit sarcophage, rejoint l'art triomphal des empereurs en s'emparant du motif triomphal des Victoires ailées portant ensemble une couronne. Bref, tout ce groupe de reliefs se place sous le signe de l'art impérial quant à son programme iconographique et aux sujets, et il faut ajouter, en le soulignant : cette unité « sémantique » a son pendant dans l'unité du style, qui très ostensiblement cherche la perfection classique dans l'harmonie des compositions, l'élégance des draperies, le dessin et la plasticité des têtes des personnages.

Nos fragments ne prétendent pas épuiser la série des reliefs conservés de cette branche de la sculpture qui, chronologiquement, correspond au règne de la dynastie théodosienne et qui a pour réalisations principales les deux colonnes triomphales de Théodose Ier et d'Arcadius, et la base sculptée de l'obélisque de Théodose sur l'Hippodrome, c'est-à-dire des fondations impériales[1]. Nous ne reproduisons que des exemples des reliefs de cette famille, parce que celle-ci est bien connue des archéologues, et qu'il suffira que nous rappelions les caractéristiques de son art. Mais nous en profiterons pour souligner que l'art plastique des sculptures employé par les empereurs n'était pas le seul qu'on pratiquât à Constantinople autour de 400. Les travaux de nos prédécesseurs, qui se limitaient ou presque aux œuvres de cette lignée officielle, pouvaient donner cette impression. Mais celle-ci doit être combattue et des œuvres de sculpture, que nous verrons plus loin, le montreront.

En attendant, les reliefs de la série officielle nous serviront de « repoussoir ». Mais, en publiant des photographies inédites de ces reliefs officiels et en joignant aux reliefs connus deux sculptures nouvelles, nous proposerons quelques remarques sur l'ensemble de la sculpture des monuments impériaux de l'époque théodosienne.

1. Sur l'ensemble de ces monuments, avec planches et bibliographie ; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936 ; Kollwitz, *l. c. passim.* Sur les colonnes : Becatti, *La colonna coclide istoriata.* Rome, 1960. Quelques belles reproductions : Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 54-57, 64-67, 75. Sur le style : O. Wulff, *Altchristliche und byz. Kunst I.* Berlin 1914 ; E. Kitzinger, *A marble Relief from the Theodosian Period*, dans *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960. Cf. AA, 1929, p. 338-339.

Base de l'obélisque de Théodose (pl. V, 1-2). On connaît les procédés des auteurs de ces reliefs, destinés à contourner les difficultés de la représentation sur une surface plane de scènes qui se déroulent sur de grands espaces et entraînent la participation d'un nombre considérable de personnages. Dans le cas présent, sur chaque côté de la base cubique de l'obélisque, on s'était attaché à la représentation d'une cérémonie présidée par les empereurs, qui se joue à l'Hippodrome. Sur deux côtés, les reliefs auront pour tâche de montrer cet Hippodrome, depuis le sommet de la loge impériale jusqu'à la piste de l'arène ; sur les deux autres, la piste est omise, mais on voit bien que c'était manifestement pour pouvoir caser deux longues inscriptions dédicatoires.

Il y a longtemps que les reliefs alexandrins et romains représentaient des scènes qui étaient censées se dérouler au milieu d'un paysage avec collines et édifices, et les reliefs des colonnes impériales de Trajan et de Marc-Aurèle en offrent d'excellents exemples. Des sculptures de ce genre sont les ancêtres des reliefs de la base théodosienne. Plus rapprochés encore, quant à la solution du problème de l'espace, dans des images panoramiques de ce genre, sont les reliefs des frises à sujets constantiniens sur l'arc de Constantin à Rome. La ressemblance vient en particulier du fait que, dans ce dernier cas, deux des quatre reliefs traitent un sujet analogue : une cérémonie présidée par l'empereur, qu'entourent ses acolytes et les dignitaires de l'État, tandis que tout autour, symétriquement, se groupent d'autres personnages, le tout installé au milieu de certaines architectures appropriées (inspirées par les édifices réels du lieu)[1].

Mais il y a deux particularités de la base constantinopolitaine qui manquent sur l'arc de Constantin à Rome, antérieur d'un siècle. D'une part, c'est le prolongement vers le bas de la scène figurée, prolongement qui fait apparaître, à Constantinople au début du ve siècle, l'application de la perspective renversée, ou plutôt de la règle qui suppose le sujet vu d'un point voisin du personnage représenté, le plus important hiérarchiquement. Ici c'est l'empereur ou le groupe des empereurs. Ces souverains sont représentés en haut du relief. D'où l'échelle qui diminue vers le bas de la sculpture, de sorte que les figures et les choses qui se trouvent sur la piste de l'Hippodrome sont les plus petites. On pourrait se demander si ce procédé n'avait pas vu le jour à Constantinople sous le Bas-Empire. Car la hiérarchie des échelles différentes appliquées aux acteurs d'une même scène plns ou moins éloignés de l'empereur nous semble convenir tout particulièrement à la mentalité de la Cour impériale de ce temps. On la retrouve en observant, sur l'arc constantinien et sur la base de l'obélisque, le règne de la symétrie dans les grandes réunions de personnages officiels, les alignements des figures, leurs attitudes identiques. Jusque dans la monotonie des figures, qui semblent obéir à une « orchestration » obligatoire, le sculpteur se laisse inspirer par le maître des cérémonies de la Conr. Pas plus que les actenrs des cérémonies auliques, les personnages des reliefs de l'arc constantinien et de la base de l'obélisque n'ont pas à faire valoir leurs traits physiques individuels. Le thème : « spectacle à l'Hippodrome en présence de l'empereur » n'appelle pas la représentation de ces traits, mais seulement du comportement, au cours de la cérémonie donnée, de chacun des participants. On entrevoit les débuts de ces tendances dans des œuvres aussi classiques, par lenrs formes, que les reliefs des deux colonnes impériales du IIe siècle : déjà des soldats, des prisonniers y tendent à prendre des attitudes identiques, à former des gronpes de

1. L'Orange et von Gerkan, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens*, Berlin 1939, Pl. 5. 14-17.

corps de ballet[1]. Cette tendance s'accentue par la suite. Au début du IVe siècle, sur les reliefs de l'arc constantinien, on la trouve épanouie, de sorte que les reliefs de l'obélisque n'auront plus rien à y ajouter.

Le second trait nouveau de l'art de ces reliefs théodosiens est dans l'application à cette sculpture officielle d'une esthétique beaucoup plus classique que ne l'était l'art de l'arc constantinien. C'est dans cette sculpture que l'on voit apparaître pour la première fois des caractéristiques proprement byzantines. Certes, l'accent « classiquc » propre à Constantinople, et peut-être aux œuvres qui ne sont pas antérieures au règne des Théodoses, est d'un effet limité. Ainsi, la silhouette et la pose des figures ne retrouvent pas les qualités d'expression qu'on leur voyait autrefois. Les groupements de personnages manquent de variété, leurs poses sont stéréotypées. Mais, comparés aux reliefs de l'arc constantinien à Rome et à ceux, presque contemporains, de l'arc de Galère, à Salonique[2], lcs personnages de la base de l'obélisque ont une élégance inspirée par les œuvres grecques classiques, que les figures des reliefs triomphaux romains du début du IVe siècle n'ont pas. Cette élégance un peu académique s'exprime par des proportions plus élancées, une ligne plus tombante des épaules, des cous plus longs et plus minces, et surtout la structure des visages, aux traits qu'on veut nobles et fins, aux coiffures et barbes à la surface finement sculptée (mèches parallèles ondulant, boucles alignées). Notre photographie pl. V, 2, reproduit plusieurs têtes de ce genre, qui trouvent leur pendant — mais de profil — sur les reliefs d'un autre monument triomphal de Théodose, la colonne (Pl. VI, 5). Nous y reviendrons à propos de ce relief, mais dès maintenant soulignons la recherche de beauté classique, un peu froide et conventionnelle, commune aux deux monnments du même empereur. Même tendance chez le scnlpteur du sarcophage d'enfant (pl. VII), qui en témoigne même avec plns de force, tout en montrant que cet académisme théodosien s'étendait parfois au décor plastique d'objets chrétiens. Mais, malgré ce genre d'extension à certaines œuvres chrétiennes, il s'agit bien d'un art qui a dû être cultivé plus particulièrement dans l'entourage du Palais théodosien de Constantinople, là même où l'on avait conçu l'idée d'élever des pendants byzantins aux colonnes du IIe siècle.

Cependant nous voudrions aller plus loin et faire observer — en partant, par exemple, des personnages du relief de la base d'obélisque reproduit pl. V, 2 — que les têtes antiquisantes que nous venons d'y relever, et les autres reflets d'un style grec classique y vont de pair avec certains traits étrangers à ce style, tels le corps dissimnlé sous les vêtements et le traitement schématique de ceux-ci. C'est la même manière que nous avons observée (p. 14) sur les statues des dignitaires byzantins de la même époque, la ressemblance des draperies allant jusqu'aux détails. On se rappelle la façon dont nous avions défini cette formule : tête vivante (singulièrement réaliste ou stylisée conformément à la dignité du personnage : réalisme conventionnel de l'Empire) — sur un corps qui n'avait plus rien d'individuel et répondait à une formule convenue : en quelques traits celle-ci déterminait la qualité du personnage. Ainsi, sur notre photographie, on trouve « un spathaire barbu » signifère, et trois spathaires jennes ou eunuques, qui portent une coiffure spéciale, mais surtout un énorme bouclier rond ou ovale. A la caractéristique de chacun de ces gardes-du-corps appartient aussi une lance. Mais, en représentant plusieurs de ces lances, toutes sous le même angle, on les distribua an petit bonheur (par rapport aux soldats), sur le fond, derrière les soldats, — procédé qui nous

1. Par exemple Becatti, *l. c.*, Pl. 26.
2. Ni le livre de Kinch, ancien et mal illustré, ni les photographies récentes publiées dans Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 2 et 3 (vues trop générales), ne permettent de juger du style des sculptures de cet arc.

fait mieux comprendre l'essence de cet art officiel. Les détails réalistes qu'il cultive sont comme des références au thème de base de chacune des images représentées, qui dans l'ensemble n'avaient d'autre objet que la monarchie romaine. Ceux qui dirigeaient à Constantinople, sous les Théodoses, les destinées de l'imagerie officielle, en sculpture, en firent ce que nous montrent les reliefs des monuments triomphaux : un art de compromis, qui très visiblement tient aux formes classiques et au genre « noble » de la tradition grecque (on se fait peut-être une idée de la tradition locale sur laquelle pouvait s'appuyer ce style « beau-classique » des ateliers impériaux théodosiens en se rappelant les reliefs qui décorent les grands et magnifiques sarcophages du IIIe siècle, actuellement dans la cour du musée de Salonique[1]), mais qui ne craint pas de s'écarter de la tradition classique lorsqu'il s'agit du « réalisme de l'Empire », c'est-à-dire d'équivalents plastiques aux notions irrationnelles sur lesquelles reposait la doctrine de la monarchie du temps des Théodoses.

Les figures 3 et 4 de la planche V sont des fragments d'œuvres monumentales profanes qui, d'une façon ou de l'autre, se rattachaient à l'art officiel. La première de ces sculptures représente un génie ailé qui, tourné à gauche, soutient de ses deux mains une couronne de laurier ; de l'inscription que portait cette couronne on ne reconnaît qu'une partie d'une seule lettre (latine). Le relief est taillé en cuvette, qui en haut et à droite (les deux côtés visibles sur le fragment conservé) se termine par une ligne droite. Le haut du fragment est brisé de sorte que de l'inscription latine qui s'y trouvait on ne lit plus que quelques lettres :

...M
.SICVLI (fin probable de l'inscription).

La dalle se prolongeait à gauche et en bas. Primitivement le relief montrait très vraisemblablement deux Victoires debout qui, symétriquement, tenaient une couronne votive.

Le bras nu de la personnification indique bien qu'il s'agit d'une Victoire, et non pas d'un ange. Les plis larges et souples de sa tunique agitée par le vent sont d'un dessin très classique, et qui me paraît plus libre que sur les monuments de 400 environ. S'agit-il d'une œuvre plus ancienne ou d'une imitation d'un modèle plus ancien, l'archaïsme de la draperie ne nous renseignant plus sur la date d'exécution du relief ? Il existe une certaine ressemblance générale entre la Victoire de ce relief et celle de la base de la colonne votive de Marcien, à Constantinople, œuvre de 450-457[2].

Notre pl. V, 4 reproduit un fragment de relief qui appartient au *lapidarium* dans la cour du Musée de Salonique. J'ignore à quel genre de monument ce relief a appartenu primitivement. La dalle, très épaisse, s'élève trop haut pour permettre l'hypothèse d'un grand sarcophage. Sur le fragment, qui correspond à l'extrémité droite d'une façade, on voit, de bas en haut, un socle fortement profilé et une niche à coquillage que, du côté droit, encadre une colonnette engagée. Un motif végétal occupe l'écoinçon, au-dessus de la niche, à droite. Enfin, plus haut encore, on trouve une plinthe avec une grosse feuille d'acanthe enfermée dans un cadre triangulaire et, à droite de ce triangle, la partie inférieure d'un autre motif floral. Dans la

1. Le plus remarquable, en vue de ces rapprochements éventuels, est le grand sarcophage qui, sur l'un des petits côtés, porte une image d'Orphée entouré des animaux. Remarquer la recherche d'une beauté classique un peu soulignée sur le grand relief de la façade principale. Ce style annonce le style byzantin.

2. Kollwitz, *l. c.*, Pl. 12-14.

niche, dressée sur un petit socle comme une statue, se dresse une personnification féminine. Tournée à gauche, elle porte une couronne crénelée, qui en fait une personnification de ville. Elle est vêtue d'une tunique et d'un manteau dont l'extrémité retombe sur son avant-bras gauche. Dans la main gauche, elle tient une corne d'abondance remplie de fruits ; dans la main droite, elle portait également un objet, actuellement martelé. A en juger d'après sa silhouette, il s'agit sans doute d'une palme.

Le monument auquel a appartenu le fragment de Salonique a bien des chances d'avoir été profane, et notamment triomphal. A Salonique précisément, ce genre de personnifications de ville apparaît sur l'arc de Galère[1] : là déjà elles sont placées devant des niches à coquillage et elles portent des palmes et des cornes d'abondance. Mais, à en juger d'après le style des chapiteaux, des motifs floraux en haut, et surtout d'après le style des plis, plus gravés que sculptés et tendant à des dessins géométriques réguliers (arêtes de poisson, triangles, éventails), je penserais à une date bien plus avancée que l'arc de Galère, mais rapprochée de la date de l'ambon de Saint-Georges de Salonique (voir ci-après), c'est-à-dire vers 500.

Les cinq fragments du fût de la colonne historiée de Théodose que nous reproduisons Pl. VI ne sont pas inconnus. Mais on ne les trouve pas sur les planches du seul ouvrage d'ensemble consacré à la sculpture théodosienne (Kollwitz), et ils nous intéressent à plus d'un titre (cf. dessins dans *AA* 1929, 338, fig. 6-9).

Nous avons dit plus haut que l'un de ces fragments (Pl. VI, 5) ajoute un témoignage précieux à d'autres, fournis par des monuments impériaux distincts, sur la présence du style « beau-classique » dans cette sculpture officielle de Byzance vers 400. On voit en effet, en regardant bien cette image, la répétition quatre fois de la même tête juvénile, d'une éclatante beauté régulière, — reflet de l'idéalisme classique et grec de cet art.

Les corps souples sous la cuirasse, le geste de supplication identique, mais présenté différemment, l'usage fait du motif des grands boucliers avec chrisme pour varier l'aspect d'un groupe de soldats rapprochés, sont d'autres indices que les principes de l'art antique étaient remarqués et imités.

Mais toutes les sculptures du fût, qui en portait des milliers, n'étaient pas de la même qualité ni également attentives à la leçon classique. Brusquement on y descend à un niveau beaucoup plus bas que celui des reliefs romains des colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle.

Sur le fragment Pl. VI, 4 un soldat en cuirasse classique pointe vers le bas sa lourde lance. Il offre au spectateur une silhouette élégante, mais son mouvement, qui aurait dû être brutal, manque de vigueur. La tendance au « beau-classique » est la même que sur le fragment précédent.

Sur les fragments Pl. VI, 1, 2, 3, comme sur celui qu'on vient de voir, les têtes sont mutilées, et cela réduit l'intérêt de ces morceaux de reliefs. Certains détails de la fig. 3 laissent deviner le même style (par exemple les plis élégants des manches des soldats). Mais c'est à un autre niveau que se placent les fig. 1 et 2 : les soldats embarqués, dont les bustes sans bras émergeant au-dessus du bord d'un bateau, manquent d'expression et de vie, et les soldats debout sont traités non moins sommairement. Ces morceaux, qui proviennent peut-être des spirales les plus élevées de la frise historiée qui tapissait le fût de la colonne théodosienne, nous font mesurer brusquement la distance entre l'art des reliefs des colonnes romaines du IIe siècle et celui des colonnes constantinopolitaines du début du

1. Volbach et Hirmer, *l. c.*, Pl. 3.

v[e]. Malgré les inégalités dans l'exécution qu'on y trouve aussi, on y chercherait en vain des morceaux aussi rustiques que celni du bateau. Les empereurs de 400 environ ont dû disposer d'un nombre limité de sculpteurs de qualité et confier une partie du travail à des sous-ordres maladroits, lorsque — comme cela s'était produit lors de l'érection coup sur coup de deux immenses colonnes historiées — il a fallu réaliser des dizaines de mètrcs de frises sculptées. Le caractère artificiel de cette entreprise gigantesque de Théodose et de ses successeurs, dans les conditions constantinopolitaines de ce temps, devient particulièrement évident à la lumière de cette constation.

Le sarcophage d'enfant que nous reproduisons Pl. VII, 1 à 4, est célèbre à juste titre par la qualité de ses sculptures, admirablement conservées. Comme on l'a dit plus haut, c'est l'œuvre qui illustre le mieux l'extension aux monuments chrétiens de Constantinople de la plastique du goût classique et spécialement grec classique. C'est à l'art triomphal que la sculpture de chacun des longs côtés du sarcophage emprunte le motif qui le décore : deux anges qui tiennent ensemble une couronne avec le chrisme.

Nous ne sommes pas les premiers à observer que le style classique de cette œuvre, si parfaite qu'en soit l'interprétation (dessin, plastique, proportions), paraît un peu laborieux et lourd. Cela est incontestable, et il faut y reconnaître un trait de classicisme byzantin théodosien. On retrouve la même tendance sur un autre relief célèbre du Musée d'Istanbul, qui autrefois décorait une porte de Constantinople, et qui figure une Victoire passant, palme à la main[1]. La beauté massive de ces anges et victoires adroitement drapés caractérise aussi les deux anges porteurs de la croix, sur le plat d'argent de l'Ermitage, autrefois dans la collection Stroganov[2], et les personnages sculptés sur bien d'autres vases en argent byzantins qui sont du VI[e] et du début du VII[e] siècle[3]. Autrement dit le style classique massif semble avoir été pratiqué, à Constantinople, de 400 environ à 530 environ. Comme toujours en pareil cas, ces limites chronologiques sont approximatives et pourront être modifiées. Mais il est manifeste que les Byzantins du Moyen Age abandonnèrent systématiquement les formes massives des figures et tendirent au contraire à les « dématérialiser ». Un excellent exemple de ce changement fondamental nous est fourni par un relief inédit, aujourd'hui déposé dans le narthex de Sainte-Sophie, qui est une copie médiévale du motif que nous venons d'observer sur le sarcophage d'enfant de 400 environ : mêmes anges volants, même chrisme, même volonté de style classique. Mais ce qui était massif est devenu léger, et le recul du plastique y a certainement contribué.

Les apôtres qui, deux par deux, encadrent une croix, sur les petits côtés du sarcophage d'enfant (Pl. VII, 4) apportent d'autres témoignages, aussi éloquents, de ce qui vient d'être dit : les personnages, trapus et solidement campés, reproduisent avec beaucoup de savoir-faire des reliefs grecs ou romains des premiers siècles. Non seulement ce sont des *togati* à l'ancienne manière, mais des exemples de draperies aux plis visiblement sculptés et non pas suggérés par un jeu d'ombres sur une surface éclairée. Ces reliefs ont une forte saillie et, placés devant un fond nu profondément creusé, font l'effet de sculptures en ronde bosse.

Le thème iconographique ne demande pas d'explications nouvelles, après les commentaires de J. Kollwitz et tout ce qui a été dit à propos d'autres exemples

1. Kollwitz, *l. c.*, Pl. 15.
2. Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 245.
3. Matzulewitch, *l. c.*; E. Cruikshank, *Byz. Silver Stamps*, n[os] 56, 57, 58 et suiv., 70, 75, etc.; Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 250-255 ; Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 6-7, 9, 42-45, 72-75.

anciens du même sujet iconographique, à savoir deux apôtres encadrant une croix dressée. Le sarcophage doit être contemporain de l'essor du culte de la Croix du Golgotha, du temps des Pères Cappadociens sous le règne de Théodose et de ses successeurs. A côté de la « Sedia di S. Marco », au Trésor de S. Marco à Venise[1], on connaît un plat de reliure en argent, autrefois dans la Brummer Gallery, New York[2], qui iconographiquement rappelle le plus les deux reliefs du petit sarcophage d'Istanbul. Mais aucun de ces exemples n'offre le même style ni la même qualité de travail. Le sujet aussi est mieux exprimé iconographiquement : trois des quatre apôtres font le geste de l'acclamation en avançant une main ouverte dans la direction de la croix ; le seul apôtre qui ne le fait pas (c'est aussi le seul apôtre imberbe) tient dans ses deux mains un rouleau : son témoignage et son adoration de la croix est dans ses écrits. Mais on soupçonne une signification plus concrète de ces détails iconographiques ; car l'apôtre qui fait pendant au disciple avec le rouleau tient dans une main un livre et acclame la croix de l'autre main. Nous avons dit, à propos de l'*imago clipeata* de l'évangéliste, que seuls les apôtres et le Christ avaient comme attribut un codex (tandis que les prophètes portaient un rouleau ouvert ou fermé). Mais l'inverse ne serait pas vrai, à savoir que les apôtres et le Christ ne recevaient pas dans les mains un rouleau, signe de leur qualité d'auteur. Ce qui signifie que les quatre personnages auprès de la croix peuvent être des apôtres, et ils le sont certainement. Peut-on les identifier ? C'est moins l'état inachevé de trois (sur les quatre) têtes qui rend cette tâche particulièrement difficile (le type physique de chacun des visages se laisse déchiffrer sur ces ébauches), que les oscillations des iconographies des apôtres à cette époque.

L'apôtre imberbe, qui est aussi un auteur, est sûrement Jean. Son voisin, lui aussi auteur (il tient un livre), est l'un des trois autres évangélistes, mais on ne saurait dire lequel. Les deux apôtres du côté opposé du sarcophage ne portent ni livre ni rouleau. Ce ne devraient donc pas être des évangélistes. J. Kollwitz a voulu reconnaître Paul dans l'un d'eux (celui qui a une tête achevée), et il a peut-être raison, sans que cette identification soit certaine. En face de Paul on n'imagine que Pierre, et ce groupe des « princes des apôtres » nous est bien connu ailleurs. Mais pourquoi n'aurait-on pas continué la série des évangélistes ? A moins que l'identification des évangélistes doive être remise en question, elle aussi, ou bien encore que deux des quatre évangélistes aient été figurés sans livre ni rouleau. Sur la « Sedia de S. Marco » les quatre personnages qui, deux par deux, entourent la croix portent tous des livres et sont donc tous des évangélistes. Il en est de même des deux personnages, tous deux chargés de livres, qui flanquent la croix de la reliure en argent citée plus haut. Le sujet n'était pas forcément le même sur le petit sarcophage d'Istanbul. Sur la reliure d'un livre des évangiles et sur la « Sedia » (qui a dû servir à exposer les Évangiles pendant les offices), la présence des images des évangélistes était tout indiquée, tandis que le programme iconographique d'un sarcophage n'en appelait pas nécessairement les figurations. N'importe quels apôtres pouvaient donc y apparaître devant la croix, et il serait vain probablement de vouloir aller au delà, faute d'indications supplémentaires.

La forme de la croix que vénèrent les apôtres, sur le sarcophage, mérite une mention spéciale. Sur les figurations similaires — plat de l'Ermitage (Stroganov), « Sedia di S. Marco », reliure Brummer — elle est différente. Partout elle évoque

1. Grabar, dans *Cahiers Archéologiques* VII, 1954.
2. The *Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art, An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, Baltimore 1947, n° 391, p. 86, Pl. LIV.

une croix processionnelle aux branches évasées, et parfois un manche, une boule et des perles aux extrémités confirment une inspiration par des croix en métal qu'on portait dans les processions et dont on conserve encore un assez grand nombre (notamment pour le VIe siècle). Une croix de ce genre convenait bien à ces images, où les personnages en adoration semblent parfois porter ou tenir la croix qu'ils vénèrent. Tandis que la croix qu'acclament les apôtres du sarcophage d'Istanbul est fermement fixée dans le sol et sa forme est différente : branches aux bords parallèles qui ne s'élargissent qu'aux extrémités. C'est la croix qu'on retrouve au milieu de l'abside de Sainte-Pudentienne, sur une mosaïque des premières années du Ve siècle[1]. C'est la croix qu'on trouve aussi, et antérieurement, sur plusieurs sarcophages du IVe siècle, à Rome et en Italie ou en Provence, qu'elle y apparaisse au sommet du monticule du Golgotha, comme à Sainte-Pudentienne, ou portée par le Christ ou l'un des princes des apôtres[2]. Elle réapparaît au milieu du VIe siècle dans l'abside de S. Apollinare in Classe (complétée par une minuscule *imago clipeata* du Christ, sur l'entrecroisement des branches)[3]. Étant donné que, partout ou presque, cette croix raide et lourde est supposée être métallique et décorée de cabochons, on pourrait conjecturer un modèle en orfèvrerie, peut-être la croix précieuse que Théodose II avait fait dresser sur le Golgotha à Jérusalem. Il n'est pas exclu que, sur le sarcophage, des cabochons peints et des dorures aient complété initialement les deux croix et les deux chrismes, à la surface lisse.

Le petit sarcophage du Musée d'Istanbul a été trouvé, en 1933, à Istanbul même, dans le voisinage de la mosquée Fener Isa Mescit, région où, au IVe siècle, s'étendait un important cimetière. Mais le sarcophage n'a pas été trouvé dans sa position initiale. Il était installé dans une tombe qu'on attribua au Moyen Age et recouvert d'une dalle de marbre quelconque, et non pas de son couvercle primitif, disparu. Je me demande si les choses ne devraient pas être reconstituées autrement. L'absence de couvercle devrait être rapproché de ce fait surprenant, auquel nous avions fait allusion plus haut, à savoir que les têtes de trois apôtres sur quatre et de deux anges sur quatre sont restées inachevées. Autrement dit : si les figures sculptées n'avaient pas été terminées, le couvercle a pu ne jamais avoir été confectionné. Le sarcophage a pu rester dans cet état, inemployé, pendant un temps plus ou moins long, pour être utilisé bien plus tard, avec adjonction d'une dalle de couverture quelconque. Un détail surtout mérite d'être retenu : c'est par les visages des figures que se terminait le finissage d'un sarcophage dans un atelier constantinopolitain de 400 environ. S'agit-il d'une règle ? Si c'était le cas, cette règle souffrait des exceptions ou ne s'appliquait peut-être qu'aux sarcophages particulièrement soignés, où le finissage des visages sculptés pouvait être confié à des artisans plus qualifiés que ceux qui faisaient le reste. En effet, nous disposons de fragments de deux autres sarcophages, ceux-ci en calcaire et de travail médiocre, où l'ordre des travaux ne semble pas avoir été le même.

On pourrait hésiter dans le cas, pl. XIV, 2, où l'on voit le haut du corps d'un personnage juvénile qu'on identifie comme le Christ, le sommet d'un arbre et l'arrière-bras d'une autre figure. La pièce est en mauvais état, mais on croit constater que le relief n'avait jamais été terminé. Seulement cet état d'inachèvement est le même pour le visage et les cheveux ou la main du Christ que pour son vêtement et peut-être pour l'arbre à côté. Toutefois, étant donné la rusticité de l'œuvre et sa mauvaise conservation, on ne peut aller au delà des suppositions.

1. Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 130.
2. Nombreux sarcophages à Rome, en Provence, à Ravenne, à Constantinople. Un exemple constantinopolitain sur notre Pl. XVI, 1.
3. Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 173.

Le deuxième cas, pl. XVI, 1, est plus certain : les figures du Christ trônant et de saint Pierre à côté sont entièrement terminées, tandis que, à leur droite, le rideau n'est pas terminé et même le fond n'est pas creusé. Le rideau, dont seul le haut avait été sculpté, est présenté de telle façon qu'il suppose le projet d'une autre image vers la droite. Mais rien de tel ne fut réalisé, et la partie inférieure du rideau n'a même pas été ébauchée. Autrement dit : ici le sculpteur achevait une tranche de la façade d'un sarcophage avant de passer à la tranche suivante. Le même sculpteur pouvait se charger de tout ce travail.

Avant de quitter le petit sarcophage d'Istanbul notons un grand chapiteau du même Musée, que nous reproduisons Pl. XIX, 4-5, et les figures d'anges debout qu'on y trouve, entre des protomes de monstres ailés, griffons ou pégases. Les ailes des anges et des monstres sont traitées — technique et style — d'une manière très voisine de celle qui caractérise les ailes des anges volant sur le petit sarcophage, la facture large des plis, sur le costume des anges, et même le type iconographique et le style de leurs têtes. Ces petites figures angéliques se tiennent aussi fermement que les apôtres du petit sarcophage, et elles ont leurs proportions un peu courtes.

Ce grand chapiteau, qui provient du quartier des palais (Gülhane) à Stamboul se laisserait ainsi dater des environs de 400, ou mieux des premières décades du Ve siècle (si l'on voulait tenir compte d'une simplification plus grande de la plastique des draperies et des ailes chez les anges du chapiteau comparés aux anges du sarcophage). Si cette datation devait être acceptée, elle permettrait peut-être de placer les débuts des chapiteaux byzantins à protomes d'animaux quelques décades plus tôt qu'on ne le fait d'habitude (en dernier lieu E. Kitzinger, dans *Dumbarton Oaks Papers*, III, 1946, p. 17-18, 62-71 et planches, qui les attribue à la deuxième moitié du Ve siècle). D'une façon générale, nous nous méfions de datations trop poussées de sculptures artisanales, comme le sont pour la plupart les reliefs des sarcophages et des chapiteaux. Mais la qualité supérieure du chapiteau du Musée d'Istanbul nous autorise, croyons-nous, à aller plus loin que dans les cas d'une exécution plus rustique (voir ci-après).

5. Devants de sarcophages

Nous nous arrêterons d'abord devant une grande dalle sculptée qui, découverte à Psamathia, à la périphérie de Constantinople, par F. I. Uspenski en 1897, entra ensuite (1899) au Musée de Berlin (pl. VIII). D. V. Aïnalov[1], puis J. Strzygowski[2], ont mis en valeur les qualités artistiques et l'intérêt historique de cette sculpture qui, de l'avis général, est un chef-d'œuvre. Mais l'accord ne s'est fait ni sur la date du monument — IVe ou Ve siècle — ni sur sa nature. Les uns pensent à un fragment de sarcophage du type dit de Sidamara, en Asie Mineure centrale, à cause d'un certain genre de motifs architecturaux qui y accompagnent et encadrent les figures ; les autres à un relief indépendant de l'art funéraire. Cependant, depuis la découverte *in situ* des devants de sarcophages à Taşkasap

1. D. V. Aïnalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, St.-Pétersbourg 1900 ; trad. anglaise, New Brunswick, 1960, p. 216 et suiv.
2. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901. Depuis lors cette sculpture a été souvent reproduite et parfois étudiée ; voir en dernier lieu Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 73 et notice bibliographique détaillée, p. 58-59

(voir ci-après), le problème de la fonction primitive de ce relief est résolu : étant donné qu'au revers de la dalle on ne trouve aucune trace des parois latérales d'un sarcophage (ni du départ d'une seule de ces parois), il s'agit d'une façade seule, qui formait le devant de la tombe, tandis que les trois autres parois de celle-ci étaient en maçonnerie. Il est vrai que la dalle sculptée de Psamathia est moins large et plus haute que les devants de tombe de Taşkasap. Mais à l'origine elle était plus large qu'actuellement (hauteur 1 m. 42, largeur 1 m. 24), car une colonne au moins a été supprimée depuis, du côté gauche, et on ignore pratiquement la distance qu'il y avait entre les colonnes latérales et les deux extrémités de la façade. La dalle de Psamathia a donc pu servir de devant de tombe malgré son développement en hauteur.

Cette pièce nous rappelle que l'usage des dalles autonomes fixées devant la tombe, constaté à Constantinople (et ailleurs, par exemple à Ostie), rejoint en fait l'usage des stèles funéraires antiques, et Nezih Fıratlı, dans un article des *Cahiers Archéologiques XI* 1960 (p. 73 et suiv.) signale plusieurs exemples de stèles funéraires d'époque byzantine trouvées à Istanbul. Constater la présence de cette forme de monument funéraire, c'est établir un lien de plus entre la sculpture byzantine et les pratiques en ce domaine qui l'avaient précédée dans le même pays. L'imitation d'un sarcophage du type de Sidamara témoigne dans ce même sens, et plus exactement en faveur d'un prolongement, dans les ateliers de Constantinople, de traditions des régions voisines d'Asie Mineure. Il peut paraître surprenant que — à en juger d'après le cadre architectural adopté — ce soit le petit côté d'un sarcophage de Sidamara qui ait servi de modèle aux sculpteurs chrétiens de Constantinople, car normalement les sculptures des petits côtés sont consacrées aux sujets secondaires, tout comme les frises des couvercles et les bases. L'auteur du marbre de Psamathia ne se souvenait apparemment plus de l'usage qui voulait que les sujets essentiels vinssent occuper les murs longs des sarcophages, et cette considération peut même fournir un argument supplémentaire à ceux qui — comme nous — se refusent à considérer le relief de Psamathia comme une partie d'un sarcophage : c'est au milieu des grands côtés des sarcophages chrétiens qu'on fixe les effigies du Christ entouré des apôtres. Autrement dit, étant donné que le cadre architectural de ce relief reproduit ceux des petits côtés des sarcophages de Sidamara, tandis que dans ce cadre s'inscrit la composition symétrique du Christ et de deux de ses disciples, on se trouve sûrement en présence d'une œuvre indépendante des sarcophages à trois ou quatre côtés sculptés. Certes, on connaît des sarcophages de type de Sidamara avec, sur le petit côté, un groupe symétrique (Musée du Louvre : Homère flanqué des personnifications de l'Iliade et de l'Odyssée : F. Cumont, *Symbolisme Funéraire des Romains*, fig. 70), mais les groupes de ce genre, même symétriques, ne font que compléter l'image principale de la façade, où se tiennent Apollon et les Muses. Tandis que, dans l'iconographie chrétienne, on ne saurait trouver de sujet pour le mur long qui pourrait correspondre au groupe de Psamathia, étant donné que celui-ci — le Christ avec deux apôtres — ne peut occuper que la première place. Bref, l'espèce de stèle funéraire chrétienne que nous avons devant nous se sert effectivement d'un élément important de la sculpture païenne d'Asie Mineure, mais elle s'en sert librement, dans un contexte nouveau.

A cet usage nouveau attribué à des motifs anciens correspondent des innovations de style très significatives, qui furent relevées par D. V. Aïnalov et surtout par J. Strzygowski. Il s'agit notamment de figures drapées, dont l'allure très classique ne masque pas à l'œil averti l'interprétation plus « picturale » que plastique des plis. Cela signifie que le sculpteur se soucie moins du volume des objets qu'il imite que de la vraisemblance optique de ce qu'il montre (*effets* de creux plus ou moins profonds, de saillies de hauteur inégale). On a observé également que les figures entre les colonnes ne se tiennent pas aussi bien d'aplomb que les statues classiques, et qu'elles ont été volontairement allongées pour donner l'impression de l'étroitesse de l'espace qui leur était réservé, et — à la suite de cela — d'une certaine tension qui s'étend à ce relief dans son ensemble. La photographie le confirme et souligne même le rôle déterminant du jeu des lumières et des ombres dans la perception de cette sculpture. Il s'agit bien d'une esthétique qui s'écarte volontairement des principes de la sculpture antique, et non pas d'une maladresse, comme dans les reliefs que nous allons voir plus loin. Cette évolution du goût atteint les artistes les plus habiles de ce temps. On en verra l'aboutissement, par exemple, dans la sculpture décorative des grands édifices justiniens, au VIe siècle, œuvres des meilleurs techniciens de l'époque. La preuve que le relief de Psamathia n'a rien d'une œuvre rustique nous est apportée par le jeu savant des plis, à travers lesquels on devine si bien la plastique de corps souples et vivants. L'avant-bras gauche du Christ, sous l'étoffe qui le recouvre, est caractéristique à cet égard. Les visages imberbes des trois figures sont mutilés, mais on y entrevoit des traces d'un art sensible et élégant, qui se manifeste aussi dans la facture des cheveux. Ils sont courts, à la mode du IVe siècle, chez les deux acolytes, et assez longs, retenus par un ruban, chez Jésus.

Iconographiquement, il n'y a que deux détails à retenir : le nimbe cruciforme de Jésus, et les livres *(codices)* reliés (Kollwitz a tort d'y reconnaître des diptyques à codicilles) au lieu des rouleaux que tiennent ses acolytes. Ces livres feraient penser à des images d'évangélistes, plutôt qu'aux apôtres Pierre et Paul. Le fait qu'ils soient imberbes témoigne plutôt dans le même sens : Pierre et Paul sont barbus depuis les origines de l'iconographie chrétienne ; Jean est généralement imberbe, tandis que le type physique de Marc et Luc n'est pas bien défini (voir ci-dessus, p. 11).

Aïnalov datait cette sculpture du Ve siècle, Strzygowski et Wolff du IVe. Les deux réponses au problème de la datation restaient sommaires, et on ne pouvait pas aller au delà, à l'époque où elles furent données. Mais à l'heure actuelle, la publication et l'étude des reliefs et des statues de l'ère théodosienne par J. Kollwitz et d'autres ne nous laissent aucun doute, sinon sur la date précise, du moins sur le courant auquel il convient de rattacher le marbre de Psamathia. Esthétiquement cette œuvre dépend de la série des sculptures qu'il est permis de grouper autour des monuments triomphaux de Théodose et de ses descendants immédiats. A des degrés de ressemblance variables, les draperies du Christ et de ses acolytes se rapprochent de celles de la statue de Valentinien II et de deux torses au Musée d'Istanbul, d'un torse au Musée de Vienne, de plusieurs torses au Musée de Selçuk, etc., de plusieurs personnages debout réunis sur le même relief au Musée d'Istanbul (Kollwitz, *Oströmische Plastik*, pp. 8, 16, 21, 22, 23, 24, 48, 49) et d'un relief analogue, à Dumbarton Oaks (E. Kitzinger, dans *Dumb. Oaks Papers*, XIV 1960, p. 17-42). Toutes ces sculptures dépendent de l'art officiel constantinopolitain de 400 environ, avec des écarts de plusieurs décades possibles, dans les deux sens. Notons en passant que le relief de Psamathia est à la fois apparenté aux œuvres de la sculpture officielle et tributaire de certains usages de la sculpture régionale (cf. les sarcophages de Sidamara).

On verra que cette chronologie du relief de Psamathia, que son style rapproche des plus belles œuvres datées et datables de l'époque théodosienne, en fait un contemporain des sculptures de Taşkasap, que nous examinerons maintenant.

Ces sculptures aussi sont constantinopolitaines et leur fonction était analogue ; mais leur style est très rustique et l'inspiration en est très différente. Il n'y a là aucune contradiction, mais un exemple instructif de la variété des manifestations d'art plus ou moins simultanées dans une grande cité comme Constantinople.

Un *devant de sarcophage* en calcaire local est au Musée archéologique d'Istanbul (nº 5422). Il a été trouvé *in situ*, en 1958, dans le quartier de Taşkasap d'Istanbul et publié par Nezih Fıratlı, dans *Cahiers Archéologiques*, XI 1960, p. 77, fig. 4. Cinq personnages y apparaissent, tous debout, sous des arcs qui reposent sur des colonnes. Trois de ces arcs sont en plein cintre, ceux des deux extrémités sont brisés ; les fûts des deux colonnes du milieu sont décorés de spirales, les deux autres sont nus ; les deux appuis extérieurs sont des pilastres à bord saillant, d'ailleurs inégaux. Tous les chapiteaux (celui qui est à l'extrémité gauche n'est qu'un demi-chapiteau) sont corinthiens. Des rosaces et des feuilles garnissent les écoinçons. Deux acrotères s'élèvent au-dessus de la façade du sarcophage ; ils ont l'aspect d'un cadre en quart de cercle. Le buste d'un homme en toge s'inscrit dans chacun de ces acrotères. En principe, ces effigies sommaires devraient représenter les défunts enterrés dans le sarcophage, mais on se demande si l'auteur de ces sculptures, probablement « préfabriquées », le savait. On est d'autant plus justifié en exprimant un doute à ce sujet que les deux « portraits » des acrotères décorent un devant de tombe où l'inscription funéraire gravée sur le bandeau supérieur de la façade n'indique la présence que d'un seul défunt : Φλά(βιος) Εὔτυχος (ou Εὐτύχης) ὁ κα[ὶ (5 ou 6 lettres) ...] ἐνθάδε κῖται. Des traces de crampons métalliques montrent que des lettres en métal étaient fixées dans les creux des caractères gravés.

Enfin, cinq personnages en très haut relief se tiennent sous les arcs de la façade. Au milieu se dresse un Christ adolescent, imberbe, aux cheveux courts. Il tient un rouleau fermé dans sa main gauche, tandis que de l'autre main il désigne ce *volumen*, qui contient l'Écriture Sainte. Les deux personnages qui flanquent le Christ sont sûrement les apôtres Pierre et Paul. Leurs têtes barbues vues de profil sont presque identiques, comme sur les images les plus archaïques des princes des apôtres. Leurs attitudes à « contraposto » sont symétriques, tandis que le mouvement du bras droit est exactement le même : ces apôtres aussi désignent le rouleau de l'Écriture, qu'ils tiennent dans leur main gauche. Seuls changent la position de la main gauche (mutilée chez l'apôtre à droite) et les plis du manteau, qui retombent de l'avant-bras gauche. Aux extrémités se tiennent deux personnifications féminines. Celle de gauche, en tunique sans manches et manteau et portant une coiffure qui rappelle le bonnet phrygien, semble pointer l'index de sa main droite vers le ciel ; l'autre, plus drapée, tient dans sa main gauche baissée un volumen à moitié déroulé. S'agit-il de l'Église des Gentils et de l'Église des circoncis ? C'est l'hypothèse qui nous semble la plus plausible, étant donné que les deux personnifications accompagnent Pierre et Paul. Mais on pourrait penser également à des personnifications de vertus.

On remarquera l'imperfection de ces reliefs, où les têtes des personnages n'ont pas les mêmes proportions par rapport au corps (comparer celles du Christ à celles des apôtres), où la main gauche de la personnification à droite est manifestement trop grande. Le visage du Christ n'est pas celui d'un adolescent, mais d'un Romain aux joues glabres. C'est au peu d'expérience du sculpteur qu'on doit sûrement l'allure arrogante de l'apôtre à droite (s. Pierre). Partout on sent la copie, par un tailleur de pierre maladroit, d'un modèle qui devait avoir une allure tout à fait classique : il suffira d'observer que chaque figure a une attitude différente ou bien

tel détail, comme les petits plis brisés sur l'avant-bras de Jésus (sur l'original classique, la tunique, en étoffe plus fine, présentait des plis que le manteau n'avait pas).

N. Fıratlı définit iconographiquement cette scène comme une *Traditio legis*. Mais, étant donné que les deux apôtres ont déjà (ou avaient) chacun un rouleau de l'Écriture, il ne s'agit pas d'une remise de la Loi. La présence des personnifications milite aussi contre cette façon d'interpréter la scène, qui rejoint plutôt celle du devant de sarcophage du Musée de Berlin que nous venons de décrire (notre pl. VIII). Le Christ et les apôtres s'y tiennent côte à côte, tous porteurs de l'Écriture, en tant que fondateurs de l'Église. Sur un sarcophage, il a pu sembler utile de rappeler les origines de l'Église-source du Salut.

L'éditeur a daté ce relief et le suivant du VIe siècle, sinon du commencement du siècle suivant, sans préciser les raisons de cette datation tardive. Le contexte de son étude (p. 88) nous fait penser qu'il l'adopta après avoir relevé une certaine ressemblance avec des sarcophages ravennates du VIe siècle, et surtout parce que, après G. Mendel, il considère la rusticité de l'exécution comme un signe d'époque avancée. Mais ces arguments, s'ils sont bien ceux de M. Fıratlı, ne sont pas convaincants, car ce sont plutôt les sarcophages les plus anciens de Ravenne, avec leurs figures sous des arcs, qui s'apparentent à ceux de Constantinople[1], et la médiocrité de la technique n'est pas plus typique pour une époque tardive que pour une époque plus ancienne. A Constantinople notamment, le siècle de Justinien, de Tibère, de Maurice n'est certainement pas une période plus décadente que, disons, le IVe siècle, sur lequel on est si peu renseigné. Comme le montrera la suite de nos monuments, plusieurs autres reliefs rustiques du Musée archéologique d'Istanbul ont toute chance de remonter à cette époque-là. D'ailleurs le lieu de découverte *in situ* du présent devant de sarcophage et de celui qui sera décrit ci-dessous parle nettement en faveur d'une date antérieure à la construction de l'enceinte de Théodose II (vers 430), car cet emplacement correspond à la zone qui, *extra muros* par rapport aux murs de Constantin, fut comprise dans le périmètre urbain sous Théodose II. En règle générale, on n'aurait plus dû y enterrer après 430. D'où, selon moi, la date *ante quem* des devants de ce sarcophage de Taşkasap et de son voisin (voir ci-après).

D'ailleurs l'inscription funéraire, sur le devant du sarcophage, suggère aussi une date ancienne. L'usage du nom latin Flavius avant le nom grec est un signe d'ancienneté[2]. Les « portraits » dans les acrotères, l'absence des nimbes sont encore des traits d'archaïsme, et je crois qu'on peut dire autant des personnifications qui flanquent les figures des apôtres.

Cela nous amènerait à une date voisine des bas-reliefs triomphaux des grands monuments officiels de Théodose et de ses successeurs immédiats, et c'est ce que je propose d'admettre effectivement, sans se laisser arrêter par la différence flagrante du style et de la facture. Ces reliefs de peu de valeur artistique, trouvés à

1. Les deux sarcophages qui se trouvent à S. Francesco de Ravenne, celui qui sert de tombe à l'archevêque Liberius, et un autre : Maria Lawrence, *The Sarcophagi of Ravenna*, College Art Association 1945, *Study Number 2*, fig. 25, 26 et p. 13 ; J. Kollwitz, *Die Sarkophage Ravennas*, Fribourg en Br. 1956, Pl. 6-8. La découverte des devants de sarcophages à Istanbul-Taşkasap prouve le danger des spéculations sur le style comme celles de J. Kollwitz, *l. c.*, p. 15, car, appliquées à nos deux sarcophages de Taşkasap, elles nous obligeraient à exclure ceux-ci du nombre des œuvres constantinopolitaines.

2. Je dois cette observation à l'obligeance de mon collègue et ami, M. Louis Robert, qui a bien voulu également réexaminer les traces de l'inscription et confirmer la lecture retenue par M. Fıratlı et par nous-même.

Constantinople *in situ* et taillés dans une pierre provenant de la banlieue de l'ancienne capitale byzantine, près de l'Hebdomon (Fıratlı, p. 77), et qui n'ont ni le style classique des reliefs de l'art officiel contemporain, eux aussi confectionnés à Constantinople (mais en marbre de Proconnèse), ni les qualités de leur technique, nous sont particulièrement précieux parce qu'il nous fournissent — chose rare — une indication sur la pratique simultanée, dans la même cité mais dans des milieux sociaux différents, d'œuvres plastiques aussi différentes.

Autre chose : nous avons dit plus haut, à propos des reliefs des apôtres sur le petit sarcophage chrétien de la fin du IVe siècle, que leur manière massive, leur attachement à l'imitation de la matière sont en désaccord avec l'idée qu'on se fait généralement de l'œuvre byzantine. Le relief que nous examinons maintenant contredit, lui aussi, une opinion largement répandue sur l'art byzantin et celui de Constantinople surtout : il nous montre que la cité du Bosphore, comme toute ville à n'importe quelle époque, produisait à la fois des œuvres belles et médiocres, techniquement parfaites et maladroites. Ces exemples auraient dû décourager définitivement tous ceux qui établissent un signe d'égalité entre médiocre et provincial, entre excellent et constantinopolitain, ou encore entre archaïsant et provincial, entre créations nouvelles et œuvres des artistes de la capitale.

Une seconde sculpture du même genre, elle aussi trouvée *in situ*, sur le même emplacement et en même temps que la première, vient confirmer et compléter le témoignage de celle-ci. Ce devant de sarcophage porte au Musée archéologique d'Istanbul le n° 5423 ; comme le précédent, il a été décrit et publié par N. Fıratlı, dans le même article des *Cahiers Archéologiques* (XI, 1960, p. 77 et 89, fig. 5).

Ce relief sort manifestement du même atelier que le précédent, dont il ne se distingue que par des détails et par un petit nombre de motifs plus importants. Nous nous bornerons à relever ceux-ci. Dans l'acrotère de droite apparaît le buste d'un personnage barbu qui rappelle le saint Pierre du sarcophage précédent. On s'aperçoit que les sculpteurs de cet atelier populaire constantinopolitain ne faisaient pas de distinction entre personnages sacrés et portraits de simples mortels. Autre particularité plus importante : sous les arcades de la façade, identiques, on voit un Christ également juvénile, mais siégeant, et, à la place de deux apôtres et de deux personnifications, quatre apôtres alignés. Le Christ tient un gros livre ouvert et parle ou bénit en levant l'avant-bras droit. Sa main droite s'élève au-dessus de l'apôtre qui se tient sous l'arc voisin. Celui-ci lève l'avant-bras, la paume de la main, ouverte, tournée vers le spectateur. C'est le geste de celui qui acclame ou qui témoigne, et le personnage est saint Paul. Son pendant, saint Pierre, se tient immobile, et il en est de même des deux derniers apôtres, tous deux imberbes. Tous les apôtres tiennent un volumen enroulé (celui de l'apôtre à gauche est mutilé).

C'est la présence du livre ouvert dans la main du Christ qui définit la scène : Jésus est assis dans la chaire de l'enseignant, et il commente l'Écriture[1]. La formule iconographique est des plus anciennes, ainsi que le détail du livre ouvert qu'on représente en profondeur, sans essayer de l'incliner vers le spectateur (comme on aura tendance à le faire plus tard, en rapport avec le recul du sens plastique et l'apparition de reliefs qui, au lieu d'imiter la forme plastique des objets, en suggèrent le volume, comme sur une peinture).

1. Kollwitz, dans *Rom. Quart.* 44, 1936, p. 35 et suiv.

Toutes les remarques sur la date probable et le caractère rustique des reliefs du sarcophage précédent sont valables pour le présent relief : même origine constantinopolitaine, même art rustique, même date avant 430 environ, peut-être vers 400.

Il y a une certaine ressemblance entre le Christ du second sarcophage de Taşkasap et le Christ assis de face, le livre ouvert à la main, qu'on voit sur plusieurs sarcophages ravennates (Ravenne, cathédrale, St. Apollinaire in Classe, etc.)[1]. D'autres sarcophages ravennates (deux à S. Francesco)[2] reprennent les motifs des arcades, des colonnes torses et des personnages installés sous ces arcs de nos deux sarcophages de Taşkasap. Aucun de ces sarcophages ravennates n'est daté, mais, parmi les dates proposées, les plus plausibles situent ces objets entre les dernières décennies du IVe et le milieu du Ve. Techniquement et esthétiquement ce sont généralement des sculptures excellentes, et on ne saurait passer directement des pièces ravennates aux pièces de Taşkasap. Mais les dates probables des pièces ravennates méritent d'être retenues, ne fût-ce qu'à titre indicatif. Il n'est pas douteux que la découverte des devants des sarcophages de Taşkasap apporte des indications nouvelles, pour l'étude des rapports byzantino-ravennates, dans le domaine de la sculpture.

Les devants de sarcophages sculptés d'un type voisin des deux pièces que nous venons de voir ont dû être nombreux, à Constantinople, à l'époque de la confection de ceux-ci. A preuve les fragments de reliefs de ce genre, tous trouvés à Istanbul, qui font partie des collections du Musée Archéologique d'Istanbul. Les uns y sont exposés, dans les salles byzantines (sauf le fragment XVI, 4, buste dans un acrotère n° 951, qui se trouve dans la salle des Antiques, parmi les reliefs païens) ; les autres sont déposés dans les réserves. Une particularité distingue tous ces reliefs : sur ces dalles de 16 centimètres d'épaisseur environ on voit toujours, à côté d'autres motifs, variables, des éléments d'un décor architectural : arcs arrondis ou brisés, colonnes torses, ainsi que des acrotères. Ce sont ces détails qui classent ces fragments parmi les restes de sarcophages ou de devants de sarcophages.

Les fragments de devants de sarcophages reproduits Pl. XII, 1, 2 et 3, ont été trouvés, à côté de quelques autres moins intéressants, en 1957, auprès de la nouvelle entrée d'Istanbul, côté de l'aérogare, au Sud de Topkapu.

Ils ont été publiés par N. Fıratlı, dans le même article des *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, dont il a été question plus haut (p. 80, 90, fig. 6, 7, 8). Les fragments pl. XII, 1 et 3 me semblent provenir d'un même sarcophage. Le premier a été reproduit à une échelle plus grande que le second (XII, 3), parce que je ne m'étais pas rendu compte tout de suite que les deux fragments appartenaient à la même scène, à savoir la Fuite en Égypte. Sur le premier de ces morceaux, on aperçoit une partie de la figure d'un homme barbu, qui pourrait être Joseph. Ce personnage s'avance à droite et tourne la tête en arrière. Il conduit un âne qui lui aussi marche vers la droite, et se retourne en arrière. Le second fragment montre le reste de la figure de l'âne, la Vierge avec l'Enfant qui le monte et un arbre au tronc noueux, c'est-à-dire les principaux éléments de la scène de la Fuite en Égypte[3]. Les dimensions des deux fragments ne s'opposent pas à ce rapprochement.

1. Lawrence, *l. c.*, fig. 1-3, 18.
2. *Ibid.*, fig. 25-26 ; Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 174-175.
3. Je ne connais que très peu d'exemples aussi anciens de la « Fuite en Égypte » : les médailles-amulettes d'Adana, l'ivoire Crowfoot-Botkine, les fresques de Deir-Abu-Hennis, en Égypte : Grabar, *Martyrium* II *s. v.* Sur le sarcophage, la Fuite en Égypte faisait sûrement partie d'un cycle de l'Enfance de Jésus. Il

Premier fragment : hauteur 49 centimètres, largeur 22 centimètres ; épaisseur 16 centimètres. Second fragment : hauteur 74 centimètres, largeur 45 centimètres, épaisseur 15 centimètres. On y remarquera, en outre, deux motifs architecturaux qui nous permettent de mieux imaginer l'aspect général du devant de sarcophage dans son état initial. Sur le premier fragment on trouve une partie d'un fronton, avec une double rangée de perles le long de son pan incliné, et des motifs de feuilles. Sur l'autre fragment, on aperçoit la partie inférieure d'une colonne torse, qui séparait la scène de la Fuite en Égypte d'une autre scène sculptée à gauche de la colonne.

Il faut donc imaginer ce devant de sarcophage à la façon de celui de Junius Bassus[1], mais à une seule rangée de scènes. On y voyait plusieurs scènes placées chacune sous un fronton, qui s'appuyait sur deux colonnes torses.

La fig. XII, 2 reproduit le fragment d'un devant d'autel trouvé sur le même emplacement et décoré d'une façon analogue, mais non identique. Le fragment correspond au coin gauche supérieur de la façade. On y voit le motif angulaire d'une demi-palmette à quatre spirales, le haut d'un fronton décoré d'une double rangée de denticules, puis deux perroquets perchés sur le bord d'un vase, en attitudes asymétriques. N. Fıratlı (*l. c.*, p. 90) signale, plus à droite, les traces d'une niche surmontée d'un arc. Si cette observation, que moi-même je n'ai pas faite, était assurée, on serait probablement en présence d'une façade du même type que sur les deux devants de sarcophage de Taşkasap : trois arcs flanqués de deux frontons. Mais on pourrait penser également à l'alternance de frontons et d'arcs.

Sous le fronton, une Main sortant du bord du fronton et deux éléments d'un arbre (que Fıratlı a identifié à tort comme des pommes de pin). La Main Divine n'apparaissant à cette époque que dans le Sacrifice d'Abraham et la Remise de la Loi au Sinaï, il s'agit sûrement de la première de ces deux scènes (cf. p. 52, Pl. XV, 2, 3).

C'est un fragment d'un sarcophage ou d'un devant de sarcophage de la même famille que nous reproduisons Pl. XIII, 1. Il provient de la ville d'Istanbul et conserve une partie du bord supérieur de la façade. En haut, c'est une partie de la bande ornementale qui couronnait la façade : restes de feuilles mutilées, la queue d'un oiseau tourné à gauche, et un autre oiseau tourné à droite et placé devant un petit cadre rond qui renfermait peut-être une croix. Plus bas, sous un listel nu, restes d'un arc décoré de denticules et de perles, et fortement profilé. A l'extérieur de l'arc la moitié d'un plant d'acanthe ; à l'intérieur, deux petits quadrupèdes de part et d'autre d'un arbre ; celui de gauche est en position normale, l'autre penche le corps et la tête. S'agit-il du motif connu (écoinçons du sarcophage de Junius Bassus[2]) de la brebis qui s'incline devant l'Agneau ? Un autre listel nu suit le bord inférieur de la dalle, dans son état actuel. Le devant de sarcophage comprenait-il deux dalles superposées ? Il est clair en tout cas que les arcs n'y

existe une vague ressemblance de cette image avec la scène du Voyage à Bethléem, sur une fresque de Castelseprio : v. notamment l'arbre au tronc noueux : Capitani d'Arzago, Bognetti, etc., *Santa Maria del Castelseprio*, Milan 1948, Pl. XLV-XLVII.

1. Chaque scène y est placée sous un fronton particulier appuyé sur deux colonnes : c'est le système des « tabernacles » qu'on appliquait aussi aux mosaïques, p. ex. dans la nef de S. Maria Maggiore, Rome, et dans le décagone dit la Daurade, à Toulouse. Dans les deux cas, ces « tabernacles » n'existent plus. Récente reproduction du sarcophage de Junius Bassus (v. 359) : Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 41.

2. Voir Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 41-43, ou les photographies de ces détails : F. Gerke, *Der Sarcophag des Iunius Bassus*, Berlin 1936, fig. 42 à 45.

reposaient pas directement sur des colonnes ou d'autres appuis architecturaux, ceux-ci ayant été séparés des arcs par une bande horizontale saillante. Cette façon de présenter les architectures décoratives a conduit à la création de tympans sculptés, qui me semblent être rarissimes dans l'art paléochrétien et notamment sur les façades à colonnes des sarcophages antiques chrétiens.

Le fragment d'un devant de sarcophage (n° 4536) trouvé à Çapa, Istanbul (non loin de Taşkasap) que nous reproduisons Pl. XIII, 3 est d'un art particulièrement rustique. Cela apparaît surtout dans la façon de représenter la figure humaine et la draperie, ainsi que les sandales. Tandis que les éléments architecturaux sont sculptés correctement, et l'on s'aperçoit que ce sont les mêmes ou presque que sur les deux devants de sarcophages de Taşkasap : sur le fragment, on trouve le dernier à droite des arcs de la façade, le pilastre du coin et une colonne torse, des chapiteaux corinthiens. La fleur à deux pétales, dans l'écoinçon gauche, est la même exactement que dans le dernier écoinçon à droite du deuxième devant de sarcophage de Taşkasap. Quant à la demi-volute à spirales de l'autre écoinçon, elle rejoint celle de notre Pl. XII, 2. Un détail particulier : de grosses feuilles aquatiques qui longent l'arc du côté intérieur. Le soin apporté à la représentation du personnage sous cet arc n'est pas moindre. Mais le tailleur de pierre s'était trouvé dans l'impossibilité de représenter un personnage : l'homme drapé qui tient un rouleau — c'est probablement un apôtre — est d'une maladresse enfantine. Il s'agit cependant d'une imitation populaire d'un relief dans le genre des sculptures des deux devants de sarcophages de Taşkasap. Cette œuvre populaire est constantinopolitaine et chronologiquement peu distante de ces deux dernières pièces. Ajoutons que, par-dessus les reliefs plus antiquisants de Taşkasap, le style et la facture de notre relief chrétien rejoint de nombreux reliefs païens des premiers siècles de notre ère, confectionnés à l'intérieur de l'Asie Mineure occidentale (v. notamment les stèles funéraires sculptées du Musée de Brousse ; G. Mendel, *Catalogue du Musée de Brousse*, p. 40 et s.). Il est donc probable que ce relief constantinopolitain, qui pourrait être du Ve siècle, n'est pas une œuvre spontanée, mais une sculpture qui reflète une tradition anatolienne d'art plus ou moins populaire. C'est là l'intérêt historique de ce petit monument : il nous montre que, vers 400, au niveau des œuvres populaires, la sculpture constantinopolitaine s'appuyait sur les pratiques des provinces voisines de l'Asie Mineure.

P. 39, il a été fait mention d'un acrotère à buste portraitique que nous reproduisons Pl. XVI, 4. L'œuvre est mutilée et de peu de valeur esthétique. Cependant un détail mérite d'y être relevé : le sculpteur a mis en valeur le rouleau que tient le personnage, et qui atteste probablement sa fidélité à la foi chrétienne. C'est dans ce but que la main qui tient le volumen est volontairement agrandie et avancée, tandis que l'autre main, minuscule, ne sert qu'à pointer dans la direction du rouleau.

C'est une démonstration analogue qu'a entreprise l'auteur du devant du sarcophage que uous reproduisons Pl. XVI, 3, où l'acrotère renferme un portrait en buste du même genre, avec cette particularité que la main avec le rouleau est remplacée par un livre ouvert. Ce codex est posé devant le personuage, qui ne le tient pas. Là encore c'est une espèce de symbole de la foi chrétienne. Plus haut, p. 10, n. 2, nous avons déjà évoqué ce motif et cité la fameuse fresque de Domitille, qui représente l'arrivée d'une certaine Veneranda au Paradis ; un livre ouvert y est également représenté à côté du portrait de la défunte. C'est le codex représenté à côté du personnage (et non pas dans ses mains) qui semble avoir été compris comme le symbole de la qualité de chrétien. Il n'y a que le Christ ou les évangélistes,

et plus tard les évêques, que les iconographes ont représentés *tenant* le livre des Évangiles. Les rouleaux rangées aux pieds de Veneranda évoquent d'autres écrits.

Ce devant de sarcophage, aussi rustique que les autres, est d'un travail particulièrement négligé. Il suffit d'observer l'irrégularité des bords et des cadres, mais aussi, semble-t-il, l'interprétation sommaire des motifs architecturaux : remarquer la base de l'appui sur lequel retombe l'arc brisé, et l'asymétrie de celui-ci. En comparaison avec d'autres fragments décrits ci-dessus, cette architecture paraît moins réelle, tandis que le sculpteur s'attache avec plaisir à la représentation de motifs ornementaux : la demi-palmette à volutes, l'oiseau picorant une grappe de raisin.

A en juger d'après ce fragment, il a dû y avoir eu primitivement cinq arcs, et on imagine sans trop de peine comment se présentait l'ensemble iconographique qui s'étendait sous ces arcs. En effet, on voit que sous l'arc de gauche se tenaient en deux rangs cinq personnages drapés, qui tous regardaient à droite, vers le centre de la façade. Il y a toutes chances qu'il s'agisse des apôtres. Or, s'il en est ainsi, il est raisonnable d'imaginer du côté opposé un autre groupe de cinq apôtres, qui là regardaient tous à gauche. Il resterait à caser sous les trois arcs du milieu les trois figures du Christ (milieu) et des deux derniers apôtres, qui en fait étaient sûrement Pierre et Paul. Les trois figures du centre étant disparues, nous ignorons si la façade abritait une *Traditio legis* ou une scène d'hommage à Jésus *cathégète* par les apôtres, comme sur les deux sarcophages de Taşkasap. L'attitudes des apôtres semble exclure une Incrédulité de Thomas.

6. Dalles sculptées

Nous réunissons sous ce titre général une série de dalles avec des reliefs qui représentent des sujets bibliques et évangéliques. Les sujets bibliques sont empruntés au répertoire paléochrétien le plus courant (Jeunes Hébreux dans la fournaise, histoire de Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, Sacrifice d'Abraham, Passage de la Mer Rouge) ; les sujets chrétiens sont inspirés par les évangiles (Résurrection de Lazare, Entrée du Christ à Jérusalem, et deux autres incertains), ou par des notions plus générales (Christ trônant et saint Pierre, Procession de brebis).

Une particularité caractérise la grande majorité de tous ces reliefs : les images sculptées y sont encadrées d'une bordure ornementée : acanthes, rinceaux « habités » (y compris deux brebis adorant une croix dans un médaillon, Pl. XIV, 3). Les deux reliefs Pl. XVII, 1-2, ont un cadre ornemental identique et distinct de tous les autres ; ces deux dalles proviennent sûrement d'un même ensemble. Sur ces deux dernières dalles la bande ornementale encadre le sujet de tous les côtés ; dans d'autres cas elle n'apparaît que d'un seul côté ou de deux. Là où elle court sur deux côtés (Pl. XI, I ; XIII, 2 ; XIV, 1 et 3) on est en présence de dalles qui étaient à l'extrémité d'une série de dalles analogues, juxtaposées, par exemple à l'extrémité d'un chancel, d'une balustrade.

Quelle était la fonction de ces dalles ? On aurait pu penser qu'elles aussi servaient de devant de tombes, comme les reliefs que nous venons de voir et qui sont souvent d'une facture très semblable. Ne sachant pas comment séparer les unes des autres d'une façon suffisamment objective, nous avons considéré comme

fragments de devants de tombe les reliefs qui offraient des éléments d'un décor architectural typique pour les sarcophages et absent sur les chancels. Nous avons réuni le reste dans la catégorie que nous examinons maintenant. Mais ce classement n'a rien d'absolu, car parmi nos « dalles sculptées » il peut y avoir des fragments de sarcophages, sur lesquels le décor architectural n'apparaît pas, ou bien elles peuvent provenir de devants de tombes qui imitaient des sarcophages dépourvus de décor architectural. Ceci est peut-être le cas de la dalle Pl. X, 2, avec la scène des Jeunes Hébreux dans la fournaise, parce qu'elle a les dimensions qui conviendraient à une façade de sarcophage. La majorité des autres ont des proportions qui ne sont pas typiques pour des sarcophages (trop hautes, trop étroites, etc.) mais qui conviendraient mieux à des chancels.

De quels chancels peut-il s'agir ? Depuis la découverte récente, à Ostie, de deux fragments d'une plaque sculptée du IIe siècle qui faisait partie d'une balustrade, dans une salle judiciaire, il est permis de penser que les chancels sculptés des églises paléochrétiennes ont eu des prototypes païens de ce genre. Sur le fragment d'Ostie, est figurée une scène de l'histoire légendaire des débuts de Rome, à savoir le Capitole sauvé par les oies[1]. Mais parmi les chancels d'église conservés, les figurations à personnages sont à peu près inexistantes. Je ne suis en mesure de citer que deux plaques de chancels dont l'une a été trouvée dans une nécropole paléochrétienne de Chersonèse en Crimée[2], tandis que l'autre est attribuée au même édifice : sur l'une d'elles se voyait le Miracle du Christ marchant sur les eaux et sauvant saint Pierre qui se noyait ; l'autre montrait la Pêche miraculeuse. Dans les deux cas, il s'agit de scènes gravées sur des dalles de marbre blanc. Une légende accompagne ces images.

L'art paléochrétien de Crimée dépendant de celui de Constantinople et de l'Asie Mineure, un lien de parenté existe peut-être entre les dalles que nous venons de rappeler et les plaques sculptées à sujet chrétien du Musée d'Istanbul. Mais des plaques de ce genre pouvaient servir dans des lieux différents, partout où on se servait de balustrades pour séparer les unes des autres différentes parties d'un local spacieux ou pour isoler un espace particulièrement sacré (espace autour d'une table d'autel, d'une cuve baptismale, d'un tombeau, etc.).

Naturellement les proportions des dalles sculptées, leurs dimensions, leur hauteur, leur longueur dépendaient de conditions particulières dans chaque circonstance. Cependant, sans exclure aucune des fonctions que nous venons de citer, il y en a une qui semble avoir peu de chances d'être plausible : c'est l'hypothèse de chancels séparant le chœur de la nef, et cela parce que des centaines de chancels de ce genre nous sont conservés dans tous les pays chrétiens, sans qu'on y trouve sculptée la moindre scène évangélique ou biblique (cf. plus haut le cas exceptionnel des deux dalles de Crimée).

Il paraît plus indiqué de penser à des emplois plus rares, et il y en a trois qui viennent surtout à l'esprit.

1° Ces reliefs ne décoraient-ils pas la façade de certains sanctuaires ? Aucun

1. R. Calza et M. Floriani Squarciapino, *Museo Ostiense*, Rome 1962, p. 69, fig. 39. Voir aussi G. Becatti, *Bul. Comm.*, LXXI, 1943-45, p. 31 et suiv. ; E. Nash, *Bildlexikon für Topographie des antiken Rom*, 1961, I, p. 517. D'autres reliefs avec scènes tirées du même cycle de l'histoire légendaire des débuts de Rome ont été trouvés dans la Basilique Émilienne, à Rome même. Mais leur emplacement était différent.

2. Latyšev, *Matériaux pour l'archéologie de la Russie*, n° 23, 1899, p. 26, n° 40. — *Pontica*. St-Pétersbourg, 1909, p. 302, pl. II. — *Vizant. Vrem.* VI, p. 337-339, n° I. — La seconde de ces plaques est au Musée du Louvre (*Cat. sommaire des marbres antiques*, n° 3058) : Michou, *Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France*, 1900, 2e semestre, p. 17 ; 4e semestre, p. 332-337. Cf. des dalles gravées chrétiennes à Delphes : Laurent, *BCH*, XXIII, 1899, p. 246 et suiv.

exemple ne nous en est conservé, mais les fouilles du portique de l'église de Sainte-Sophie élevée sous Théodose II (415), nous ont révélé la présence d'une longue frise sculptée qui figurait la double procession des douze brebis — apôtres — vers une figure centrale, disparue (voir ci-après, p. 58 et Pl. XV, I). Il a pu y avoir d'autres plaques sculptées sur les façades.

2° Il s'agit peut-être de chancels qui encadraient une « phialè » ou bassin de fontaine. Nous savons en effet, grâce à Eusèbe, que peu après avoir fondé sa nouvelle capitale sur le Bosphore, Constantin y fit construire des fontaines décorées de statues en bronze du Bon Pasteur et de Daniel avec les lions (*Vita Constantini*, III, 49). On conserve encore, *in situ*, sur la « phialè » de la Lavra du Mont-Athos des balustrades ornées d'ornements et d'animaux sculptés (notre Pl. XLV, 3 représente une dalle à reliefs ornementaux d'une époque bien plus avancée, mais qui appartient encore à la balustrade d'une « phialè »).

3° La troisième hypothèse ne s'appuie sur aucun texte ni sur le témoignage d'aucune œuvre paléochrétienne *in situ*. Mais elle a l'avantage de mieux expliquer la présence sur ces dalles des sujets du cycle des sarcophages. Il s'agirait de plaques qui, appuyées contre les murs d'un σηκός, encadraient des tombes ou des groupes de tombes, dans des mausolées paléochrétiens. C'était l'idée de Pantchenko, qui publia la première série (3 pièces) connue de dalles sculptées constantinopolitaines peu après les avoir déterrées, dans l'église du Stoudion (malheureusement, elles ne furent pas trouvées *in situ*). Pantchenko supposa[1] en effet que ces dalles à reliefs chrétiens qu'il faisait remonter correctement au ve siècle, pouvaient former une barrière autour d'un « sêkos » ou « téménos » funéraire. Les reliefs en question auraient été sculptés après la mise en place des chancels, procédé qui expliquerait la présence de surfaces auxquelles les reliefs ne s'étendent pas ; ces espaces restés vierges de tout décor sculpté auraient été masqués par quelque chose, par exemple par un sarcophage trop rapproché. Notre Pl. XVI, I montre un exemple de ce genre : la figure de Christ trônant, qui aurait dû être au milieu de la dalle, en occupe l'extrémité gauche, ayant à ses côtés saint Pierre avec sa grande croix, parce que la partie droite de la dalle n'était plus accessible que dans sa partie supérieure. Le sculpteur se borna à figurer un cyprès à la limite de l'espace accessible et il choisit pour le reste le motif du rideau, qui normalement aurait dû être représenté de part et d'autre du Christ.

4° C'est à un autre usage encore qu'on pourrait penser, depuis que dans l'église justinienne de Sainte-Catherine au Mont-Sinaï on a découvert, de part et d'autre de l'abside, au bas du mur, deux grandes images (encore inédites). Elles étaient peintes à l'encaustique sur marbre. L'une figurait le Sacrifice d'Abraham, et l'autre probablement Josué. Au Sinaï, ces images semblaient être isolées, au bas des murs où aucun cycle de figurations quelconques ne semble avoir existé. C'est à un usage de ce genre qu'on pourrait penser également pour expliquer le rôle des plaques que nous étudions : au lieu de peintures à l'encaustique sur marbre, ce seraient des reliefs qui, isolément, seraient encastrés dans les murs auprès du chœur, les sujets de ces figurations en petit nombre étant choisis parmi les plus connus dans l'art paléochrétien. C'est ce qui expliquerait la répétition des mêmes sujets malgré le petit nombre des dalles conservées : deux exemples des Jeunes Hébreux dans la fournaise (Pl. X, 1 et 2), deux exemples de Jonas (Pl. XI, 1 et 2), deux exemples du Sacrifice d'Abraham (Pl. XV, 2 et 3), deux exemples de Daniel dans la fosse aux lions (Pl. XII, 4 et XVII, 1).

Il suffit de jeter un coup d'œil sur ces planches pour constater la variété des styles, la différence de facture qui séparent ces pièces les unes des autres. Même là

1. B. A. Pantchenko, dans Mendel, *Catalogue*, II, p. 461.

où leur origine est inconnue, on ne peut douter que ces reliefs ne soient des œuvres indépendantes les unes des autres. A cette règle ne fait exception que la paire de reliefs qui se font pendant à coup sûr (Pl. XVII, 1 et 2). Mais déjà dans le groupe de dalles trouvées à Stoudion, quoiqu'elles soient apparentées, les différences de style et de technique sont évidentes : nous en reproduisons Pl. XIV, 1 (Christ ? parlant à un personnage), XIV, 2 (Christ et arbre), XIV, 3 (Entrée à Jérusalem), XVI, 1 (Christ trônant et saint Pierre). Dans le groupe stoudite, c'est la bande ornementale à feuilles d'acanthe qui revient assez régulièrement, sans que le dessin des feuilles soit le même (acanthe molle Pl. XIV, 1, acanthe pointue Pl. XVI, 1). Dans Pl. XIV, 3, par exception le rinceau à grappes de raisin est « animé » : oiseaux et quadrupèdes au milieu des tiges, des feuilles et des grappes. Plus frappante encore est la différence dans le traitement des draperies : généralement ce sont des plis souples et des essais plus ou moins heureux de rendre les volumes ; au contraire, la Pl. XVI, 1 (comparable à cet égard au relief XVI, 2 : Résurrection de Lazare, et jusqu'à un certain point, au relief de devant de sarcophage XIII, 3) offre des draperies complètement plates recouvertes d'un réseau de lignes parallèles incisées, et montre un livre ouvert qui, quoique aplati lui aussi, retient le contour de pages vues en raccourci. Avec le relief Pl. XIII, 3 c'est le morceau le plus « abstrait » de la série des sculptures byzantines les plus anciennes, et qui trouve certains pendants curieux parmi les stucs monumentaux du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne (vers 430) : plis semblables, schéma apparenté du livre ouvert. Les autres pièces du Stoudion montrent plus de souplesse dans le drapé, ou tout au moins schématisent la draperie et la figure entière d'une façon différente et restent ainsi, malgré tout, plus sensibles à l'esthétique traditionnelle classique.

Nous réunissons sur la Pl. X deux dalles décorées de la scène des Jeunes Hébreux dans la fournaise. En dehors du sujet des reliefs et peut-être de la fonction (voir ci-dessus), les deux pièces ne se ressemblent en rien. Le relief Pl. X, 1 reflète un art savant. Si mutilés que soient les personnages, on reconnaît le *contraposto* des figures et la silhouette élégante qui en est la conséquence ; là où ils sont conservés, les plis des tuniques iraniennes des Hébreux sont fidèles à la tradition classique et il en est de même des vêtements de l'ange. Iconographiquement, il convient de relever la présence de cet ange et la façon de représenter le brasier. Il forme ici une succession de flammèches sinueuses qui, rapprochées les unes des autres, ne montent qu'à la hauteur des genoux des personnages. Une bordure de feuilles élégantes et délicatement modelées court le long du bord supérieur de la dalle.

L'art de ce relief dépend du courant antiquisant qui, à Constantinople, vers 400, est représenté avant tout par les reliefs des monuments triomphaux (voir ci-dessus pages 25 et suiv.).

La pièce reproduite Pl. X, 2 ignore complètement cet art ou tout au moins s'en écarte au point d'effacer les points de ressemblance éventuels. Le relief est d'une facture rustique : figures plates des trois Hébreux, grosses flammes qui montent jusqu'à la hauteur de leurs coudes. On évite les superpositions (cf. les bras superposés des Hébreux sur le relief Pl. X, 1), qui demandent une certaine notion de l'espace, et on isole chaque motif de la façon la plus élémentaire. Mais cela ne signifie nullement que les deux reliefs sont de dates différentes, contrairement à ce qui avait été proposé par G. Mendel, pour qui une œuvre rustique était toujours postérieure à une œuvre de niveau supérieur.

Les deux reliefs reproduits Pl. XI 1 et 2 traitent également un même sujet, mais de façon différente. Il s'agit cette fois de l'histoire de Jonas. La fig. 1 représente une dalle (n° 4517 du Musée archéologique d'Istanbul ; hauteur 90 centi-

mètres, largeur 71 centimètres, épaisseur 12 centimètres ; trouvé accidentellement en 1933 près de Feneri Isa), qui de deux côtés (primitivement ils ont dû être trois) est bordée d'un cadre en saillie avec une rangée de feuilles dressées. Les deux reliefs Pl. XVII offrent un cadre analogue, mais de facture différente et qui y fait le tour de la dalle. Sur le relief Pl. XI, 1, est représenté le voilier du haut duquel on projette, la tête en avant, le pauvre Jonas. Comme ses quatre compagnons Jonas est entièrement nu. Les autres navigateurs, tous très jeunes (entre *putti* et adolescents), sont tous chargés d'une besogne déterminée : l'un est au gouvernail, l'autre baisse la voile menacée par la tempête, le troisième lève les bras au ciel pour implorer le salut. Cette façon réfléchie de représenter les compagnons de Jonas n'est pas banale. Elle suppose que le relief est l'œuvre d'un atelier supérieur, et le dessin des petits personnages nus, de leurs mouvements et même l'interprétation des formes plastiques de leur corps confirment cette impression et nous rappellent en même temps que, dans cet art byzantin ancien, les œuvres de qualité avaient aussi le plus de contacts avec la tradition classique.

Autour du bateau de Jonas nagent deux dauphins dotés d'une queue en spirale et un monstre dont on ne voit que la tête de dragon et les deux pattes de devant. C'est dans sa gueule ouverte que tombe Jonas, la tête la première, nu et couché sur le dos. Ces derniers détails qui définissent la figure de Jonas et la façon de le représenter dans cette scène, si fréquente, pourraient servir à « situer » l'iconographie de cette dalle par rapport aux innombrables images du même sujet disséminées à travers le monde paléochrétien. On retrouve cette façon de projeter Jonas, ainsi que l'aspect du monstre marin, sur les reliefs de la Table de marbre Pl. IV, 2.

Le navigateur en orant n'est pas moins intéressant. On en connaît certes d'autres exemples, mais pas très nombreux[1]. Il s'agit probablement d'une autre image de Jonas lui-même qui, avant d'être jeté à la mer, prie Dieu au milieu de la tempête. On rejoint ainsi la formule habituelle dans l'Antiquité chez les chrétiens qui représentent un fidèle bénéficiaire du salut[2]. Sa *pietas*, condition de ce salut, est exprimée par l'attitude d'orant.

Sur la dalle Pl. XI, 2 le même sujet est traité d'une façon aussi différente quant au style qu'iconographiquement. Avec cette sculpture on s'écarte à nouveau de la tradition antiquisante. Mais cette fois il serait difficile de parler de rusticité : plats et schématiques, les motifs qu'on y trouve sont tracés avec adresse et composent un ensemble original d'un grand effet décoratif. La composition en est un peu trop complexe d'ailleurs, et de prime abord elle paraît confuse. Mais la vigueur du dessin rachète la complexité de l'image remarquablement mouvementée.

Négligeant la façon habituelle des iconographes paléochrétiens, qui commencent par figurer la scène avec le bateau, celle que nous venons de reconnaître sur la dalle ci-dessus, l'auteur de ce second relief ne retient de l'histoire de Jonas que les épisodes avec les animaux marins : Jonas avalé par le monstre, puis rejeté par le même monstre, et il interprète ces épisodes à la façon des images antiques des animaux marins, réels ou imaginaires, tout en ramenant ces motifs à la surface de la dalle où ils forment un réseau de motifs assez dense. Il s'agit d'un exemple précoce de la recherche ornementale, non sans une '*horreur du vide*' assez prononcée.

1. Cf. Cabrol, *Dict.* VII, 2, fig. 6298, 6300. Jonas maintient son geste d'orant au moment où le monstre l'avale : sculpture au Metropolitan Museum of Art, *American Journal of Archaeol.*, V, 1901. Cabrol fig. 6287.

2. Grabar, dans *Revue des sciences relig.* 1962, p. 95 et suiv. Cf. Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christl. Kunst*, dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, I-III 1958-1960.

C'est parmi les petits reliefs des coffrets byzantins en ivoire qu'on trouverait les exemples les plus voisins de ce genre de figurations, quant aux animaux marins et quant au style anguleux et dynamique des images. C'est du IXe-Xe siècle que Goldschmidt et Weitzmann, éditeurs du Corpus de ces objets, ont proposé de les dater. Mais cette chronologie, qui s'appuyait sur des arguments insuffisants, demanderait à être révisée et, le jour où on le ferait, la dalle que nous décrivons pourrait rendre des services. Il est vrai qu'elle aussi n'est pas datée, mais le genre même d'objet — grande dalle à reliefs qui figurent l'histoire de Jonas — exclut le Moyen Age byzantin. Tout au plus pourrait-on la repousser à l'extrême fin de l'Antiquité, vers le VIIe siècle, mais ce n'est pas ce qui nous semblerait le plus indiqué, car les rares monuments de l'art plastique de Byzance, entre Justinien et la conquête arabe, sont d'un style particulièrement antiquisant (reliefs des médailles et des vases). En revanche, à mainte reprise nous avons fait observer la présence de sculptures plus populaires parmi les œuvres issues des ateliers constantinopolitains de 400 environ (devants de sarcophages de Taşkasap et autres). Les reliefs de la Pl. XI, 2 pourraient être aussi anciens ou, à la rigueur, descendre jusqu'au Ve siècle. Il nous paraît difficile d'aller au delà, cette pièce étant d'un style trop nerveux pour le siècle justinien.

Étant donné l'enchevêtrement des motifs sur cette dalle, nous en donnons une description plus détaillée. La composition, strictement symétrique pour l'ensemble, oppose, en bas, deux grands dauphins qui se touchent par leurs queues, et plus haut deux monstres qui s'affrontent. Ce sont des monstres ailés et à queue enroulée, dont on voit une patte de devant et une espèce de seconde queue fendue à l'extrémité. Un poisson plus petit remplit l'espace entre les protomes des deux monstres, dont les gueules ouvertes font apparaître, chacune, une partie du corps de Jonas. Le monstre à droite est en train d'avaler Jonas, la tête la première. On n'en voit plus que les jambes. Tandis que le monstre à gauche crache le même Jonas qui apparaît les bras ouverts dans l'attitude de la prière et visible jusqu'à la ceinture[1].

Voici une dalle (N° 3289 du Musée d'Istanbul ; hauteur 53 cm., largeur 54 cm. épaisseur 16 cm.) qui fut trouvée à Istanbul à un endroit inconnu. Au haut du fragment une bande ornementale : deux feuilles symétriques liées par une barrette. Au-dessous est tracé un arc plat sous lequel, retenu par des espèces d'agrafes rondes, est suspendu un *velum*[2]. Daniel orant se tient sous ce rideau à pans symétriques. Mais sur le fragment conservé on ne voit que la partie supérieure du corps. Quoiqu'assez effacé, le relief permet de distinguer le bonnet phrygien et la tunique iranienne de Daniel, mais aussi le modelé nuancé du visage et de l'une des deux mains. Le style de cette œuvre l'apparente plutôt aux reliefs de 400 environ du genre antiquisant.

1. P. 20 nous relevons la ressemblance de certains traits de ces images du cycle de Jonas avec les reliefs à sujets maritimes païens d'une table à rebord historié reproduite sur notre Pl. IV, 1, et avec des images du cycle de Jonas, sur une table chrétienne du même genre (notre Pl. IV, 2 milieu).

2. Le *velum* suspendu à un arc semble emprunté à une formule iconographique qui désigne le cirque ou la loge du président des jeux au cirque (voir l'image du martyre de saint Ignace le patriarche dans les Psautiers byzantins à illustrations marginales : J. Tikkannen, *Psalterillustration im Mittelalter*, I, fig. p. 39). Cela signifierait une contamination par l'iconographie des martyrs livrés aux bêtes, comme saint Ignace, comme sainte Thècle. Le glissement pouvait se produire aisément étant donné l'identité du geste d'orant (cf. Grabar, dans *Cahiers Archéol.* XIII, sous presse : sainte Thècle orante flanquée des lions, sur un reliquaire du Musée d'Adana) et du motif des bêtes auprès de Daniel.

Ce rapprochement ne fait que s'affirmer si on compare le Daniel qu'on vient de voir à un autre relief du même style qui fait également partie des collections du Musée archéologique d'Istanbul (Nº 685 ; 2157), trouvé dans l'île de Thasos et que nous reproduisons Pl. XVII, 1. Il s'agit d'une dalle, où la scène avec Daniel est entourée d'un cadre de feuilles dressées. Une autre dalle de même provenance fait pendant à la première et a dû remplir la même fonction. Mais à l'intérieur d'un cadre identique, on y trouve non pas une scène figurative, mais le motif des cerfs buvant à un canthare (sur la fragment, on ne voit que l'un des cerfs et l'anse du vase), une plante fleurie et, d'une façon surprenante, un lièvre poursuivi par un chien (seule une partie de la tête du chien est visible sur le fragment du Musée). Mendel (*o. c. p.* 481) a eu raison d'opposer au symbole de la vie chrétienne, qu'est le cerf devant l'eau vive, le lièvre poursuivi par le chien, en tant qu'image des dangers et incertitudes de la vie quotidienne.

La facture des deux reliefs est des plus dures, et la raideur des mouvements, la maladresse du dessin les rangent parmi les pièces rustiques, où les échos des modèles antiques n'apparaissent plus. Cependant le sculpteur a recueilli certains traits d'un prototype narratif archaïque, telle la distinction entre un lion et une lionne auprès de Daniel, la position asymétrique des deux fauves ou encore le mouvement de la lionne qui lèche le pied de Daniel, ou la façon de montrer de face les têtes des deux fauves, souvenir d'une figuration classique, où l'animal, vu de côté, tourne la tête vers le spectateur ; le raccourci, incompris donne lieu à des figurations schématiques comme celles de ce relief. Citons encore le nœud du ceinturon de Daniel et le motif de l'ange qui, le tenant par les cheveux, transporte dans les airs le prophète Habacuc. L'ange et le prophète porteur du plat avec les pains destinés à Daniel volent horizontalement, c'est-à-dire à la façon antique, que l'art chrétien du Moyen Age abandonnera. A noter la coiffure de l'ange faite de longues mèches qui, du sommet de la tête, descendent régulièrement dans toutes les directions. Cette coiffure s'apparente à celle de Théodoric sur ses monnaies[1] et à celle de certains personnages (des barbares ?) dans les scènes de l'histoire de Joseph, sur le trône de Maximien[2].

En présence de tant de reliefs que leur style rustique n'empêche pas de dater de 400 environ, on n'a aucune raison objective pour avancer la date du relief de Daniel et de son pendant, le relief avec le cerf et le canthare. Mais la facture de ces pièces est nettement distincte des autres, sans se rapprocher pour autant des sculptures byzantines d'une autre époque quelle qu'elle soit. C'est par acquit de conscience seulement qu'on fait observer une légère parenté de dessin et de style qui rapproche le motif de la plante à fleurs, entre les jambes du cerf au canthare (Pl. XVII, 2), des motifs analogues sur les chapiteaux des colonnettes de chancels constantinopolitains attribués au VIe siècle (Pl. XXX, 2, XXXI,2).

Le relief Pl. XIII, 2 est trop incomplet pour nous permettre d'identifier la scène à laquelle il appartenait (voir ci-après). Mais la bande ornementale qui l'encadre appartient à la même famille que les exemples reproduits Pl. X, 1, XII,4, XIV, 1-3, XVI, 1. Cette bande nous fait supposer que le sujet du relief est chrétien, comme ceux des sculptures que nous venons de citer, et que la dalle que nous décrivons devait être considérée avec tout ce groupe. Cependant le motif ornemental présente quelques particularités : aux grandes feuilles vues d'un côté (Pl. X, 1, XII, 4) on ajoute d'étroites tiges à vrilles et des feuilles de lierre. Mais

1. Percy E. Schramm, *Herrschaftszeischen und Staatssymbolik*, I, Stuttgart 1954, Pl. 15, fig. 19.
2. C. Cecchelli, *La cattedra di Massimiano*, Pl. XXI.

surtout cette bande ornementale ne se contente pas de faire le tour du relief auquel nous viendrons tout à l'heure, mais continue à gauche sous un autre relief dont il ne reste plus qu'une partie de cadre. Autrement dit, nous avons devant nous le fragment d'une très grande dalle sur laquelle étaient aménagés au moins deux panneaux à reliefs figuratifs, chacun d'eux enfermé dans un cadre rectangulaire et entouré de tous les côtés d'une bande d'ornements sculptés. Autant que je vois, cette constatation ne nous avance pas dans la définition de l'emploi qu'on réservait à des dalles de ce genre. Car il pouvait être le même, qu'on ait sculpté une ou plusieurs images en relief sur chaque dalle.

Quant au fragment de la composition sculptée, on y voit le haut du corps nu d'un personnage qui, légèrement tourné à droite, fait de la main droite le geste de la vénération ou de l'acclamation-témoignage, tout en levant au-dessus de sa tête le bras gauche (celui-ci étant incomplet, on ignore le sens de ce mouvement). Le personnage a un visage imberbe et il porte de longs cheveux qui retombent sur sa nuque. L'expression dure de la bouche parlerait en faveur d'un adolescent, tandis que les seins feraient penser plutôt à une jeune femme. Mais de toute façon, l'emplacement de cette figure, dans un coin inférieur du panneau et son corps nu nous permettent de l'identifier comme une personnification topographique, de préférence aquatique. La personnification au bas des scènes du Baptême (par ex. sur l'ivoire du Musée de Lyon[1]) et celle désignée comme la mer Érythrée, dans la scène du Passage de la Mer Rouge, dans les Psautiers byzantins du type Paris. grec 139[2], offrent des exemples de personnifications de ce genre et même de l'attitude et des mouvements du personnage sculpté sur notre dalle.

Sur la dalle (nº 1770) que nous reproduisons Pl. XIV, 1 et qui provient du Stoudion, on retrouve le même système qu'ailleurs : bande ornementale qui sert de cadre à une scène. Cette fois l'ornement sculpté ne comprend que de grandes feuilles d'acanthe et il décore le cadre en haut et à gauche. Il est absent au bas de la dalle, comme sur les fragments Pl. X, 1, XI, 1, XIV, 3. Le sujet de la scène est incertain. Si, comme cela paraît probable, le personnage à droite (dont la tête n'est pas conservée) est le Christ, on serait peut-être devant une scène de miracle : le geste du bras droit du Christ (?) pourrait être celui d'un thaumaturge. Mais on ne saurait préciser davantage, et même il ne faudrait pas exclure l'illustration d'une parabole, par exemple celle du Figuier desséché : la présence de l'arbre derrière le bras tendu du Christ (?) et l'allure de l'autre figure, qui pourrait être un apôtre, donneraient une certaine vraisemblance à cette seconde interprétation (cf. la même scène dans l'Évangile de Matthieu, Fragments de Sinope fol. 30v : Grabar, *Les peintures de l'Évangéliaire de Sinope*, pl. V) : l'image présente deux figures, le Christ et un apôtre, mais celui-ci est derrière Jésus et l'arbre devant lui ; c'est vers l'arbre que pointe la main tendue de Jésus).

Beaucoup moins grand, mais il mérite d'être étudié de plus près à cause d'une tête du Christ intéressante, le fragment reproduit Pl. XIV, 2, comme le précédent, a appartenu à un chancel ou une paroi semblable. Lui aussi a été trouvé au Stoudion. Très mutilée, une bande ornée de feuilles est reconnaissable en haut de la dalle. Plus bas, c'est une figure du Christ vêtu de son himation, le rouleau de l'Écriture dans la main gauche. L'identification avec le Christ est assurée à cause des cheveux longs et bouclés, que l'art byzantin n'attribue pas à d'autres personnages. C'est dans le même sens que témoigne l'expression du visage : on reconnaît

1. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, nº 149, Pl. 49.
2. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève Skira, 1953, Pl. sur page 169.

les traits du Christ-adolescent malgré la dureté rudimentaire de la facture. Le Christ est légèrement tourné vers la gauche. Un arbre de forme singulière — en fleur à moitié épanouie — le sépare d'une autre figure, dont on n'aperçoit que l'avant-bras et le coude, avec les plis du manteau qui les recouvre. Les éléments conservés de la scène évangélique ne suffisent pas pour en reconnaître le sujet.

C'est le plus important des fragments de la même série provenant de Stoudion que nous reproduisons Pl. XIV, 3. On y retrouve la bordure ornementée et le grand relief à personnages qu'elle encadre et qui représente une Entrée à Jérusalem. La dalle est complète, sauf un morceau rectangulaire qui a été découpé lors d'une réutilisation ultérieure de la dalle.

A en juger d'après la bande ornementale, qui encadre la scène de deux côtés (et non pas de trois), la présente dalle était primitivement suivie d'une ou de plusieurs autres dalles semblables, du côté droit. C'est sur la dernière de ces dalles qu'on devait trouver la bande oruementale verticale du côté droit, bande qui faisait pendant à celle qui court à gauche de la dalle conservée. D'où l'on peut tirer cette conclusion que le décor sculpté de chancels ou parois similaires pouvait présenter deux ou plusieurs scènes les unes à la suite des autres, sans séparations verticales entre elles. Rien ne dit évidemment que ce système de scènes en frise était le seul connu ni le plus fréquent.

La frise ornementale de cette dalle a une particularité qu'on ne trouve pas sur les autres : à côté des grandes feuilles d'acanthe (à gauche) et d'nn rinceau de vigne, on y voit des oiseaux et des quadrnpèdes. Ce rinceau « habité » est interrompu pour installer deux brebis symétriques en adoration devant une croix enfermée dans une couronne. Les deux oiseaux qui suivent sont symétriques par rapport à la petite croix, mais tout ce groupe de motifs axés sur la croix n'est pas dans l'axe de la dalle ni de l'image de l'Entrée à Jérusalem. C'est ce qui confirme nos observations ci-dessus sur la nécessité d'admettre un prolongement des chancels vers la droite.

Iconographiquement l'Entrée à Jérusalem s'écarte des images habituelles de cette scène, car on n'y trouve ni les portes de la ville, ni les habitants de celle-ci venus à la rencontre de Jésus, ni le palmier sur lequel grimpent les enfants pour y cueillir des rameaux, ni le groupe des apôtres derrière le Christ[1]. C'est à califourchon que celui-ci se tient sur le dos de sa monture, qui a l'allure d'un cheval et non pas d'une ânesse, que figurent généralement les iconographes en suivant le texte de l'Écriture. Le cheval du Christ porte un harnais, y compris un tissu qui remplace la selle et un mors et des rênes, que Jésus tient de la main gauche posée sur le cou du cheval, tandis qu'il lève le bras droit plié au coude en signe de salut. C'est de profil qu'on voit la tête de Jésus, imberbe, avec une coiffure de cheveux longs et bouclés. Il est vêtu d'une tunique aux manches courtes et d'un himation à travers les plis duquel on devine son corps. Deux jeunes gens adultes, presque symétriques, encadrent le cavalier. Vêtus de tunique sans manches, les cheveux courts, ils agitent chacun dans la direction du Christ un rameau de palmier. Celui qui précède le cheval tient lui aussi un rameau (à longue tige) dans la main gauche. tandis que celui qui suit la monture tend la main gauche dans la direction de Jésus. Un troisième adolescent s'incline légèrement devant le Christ et tend dans sa direction un tissu (une tunique ?). Le bas de ce tissu passe sous le

1. Ce type iconographique rare se retrouve sur une petite image du diptyque en ivoire du Trésor de la cathédrale de Milan, ve siècle. La ressemblance avec notre relief est frappante, mais, plus concis encore, le relief en ivoire ne figure que les quatre personnages et l'âne (mulet ?), et omet l'architecture-symbole de Jérusalem : Volbach, *l. c.*, n° 119, Pl. 37, p. 61.

pied soulevé du cheval, tandis que la partie supérieure en recouvre les mains de l'adolescent (cf. les anges dans le Baptême et autres exemples de bras tendus et recouverts d'une étoffe, en signe de respect ou de vénération). A l'extrémité droite de la scène se dresse une tour appareillée en haut de laquelle on aperçoit une fenêtre et un fronton. Cet édifice symbolise Jérusalem.

Si toutes les figurations de l'Entrée à Jérusalem font écho aux images des Entrées solennelles et symboliques des empereurs romains et byzantins dans une ville de leurs États ou une citée conquise à l'ennemi, le relief du Musée d'Istanbul s'inspire directement de l'iconographie de ces « Épiphanies » impériales, et d'une façon indépendante, en retenant d'autres motifs de celles-ci et en plus grand nombre. Citons le harnais, les rênes, l'attitude de Valens cavalier sur son médaillon au Musée de Vienne (Peirce et Tyler, fig. 33). La personnification de la cité, sur ce médaillon, s'incline devant le cavalier, comme le troisième adolescent de notre relief chrétien. Le geste du bras droit levé du Christ est banal sur les images de l'« Adventus » impérial, notamment sur les monnaies romaines[1]. C'est là aussi qu'on trouve des exemples de Victoires qui précèdent ou qui suivent le souverain « triomphateur » et qui portent un rameau, symbole de sa victoire. Il est très typique de voir deux figures de ce genre, ou deux figures dont l'une est un soldat et l'autre une Victoire précéder et suivre le cavalier. Beaucoup de ces images de l'Entrée solennelle de l'empereur figuraient sur des médailles. C'est là que le sculpteur chrétien a pu les connaître. C'est ce qui expliquerait tout au moins que de la ville de Jérusalem et de ses portes, si importantes pour le récit chrétien, le sculpteur n'ait retenu qu'un symbole architectural, dont la seule qualité est qu'il est bref (cf. Pl. IV, 2, deux autres exemples de ce genre d'édifices-symboles, qui servent aussi à séparer les images d'une frise ; ici ils sont appliqués à des sujets bibliques).

Quant aux deux brebis devant la croix, sur la bordure sculptée, ce motif rappelle manifestement un relief d'un chancel de l'église justinienne de Philippes en Macédoine (notre Pl. XXV, 1 ; d'après P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine Orientale*, Pl. XIII, c). A peu de chose près, on le retrouve sur les gravures qui décorent la grande croix fixée sur la principale porte de bronze de Sainte-Sophie.

Là encore il s'agit d'un monument d'époque justinienne : ces rapprochements parlent en faveur d'une date rapprochée — première moitié ou milieu du VIe siècle — pour le relief avec l'Entrée à Jérusalem. Mais notre information est trop fragmentaire pour tirer de ces quelques rapprochements un argument sur la chronologie du relief. On se souvient d'ailleurs qu'à Rome, vers 350, les sculpteurs de la façade du sarcophage de Junius Bassus avaient répété plus d'une fois le motif des brebis affrontées, et parfois l'une inclinée devant l'autre, dans la décoration des écoinçons au-dessus des petits tabernacles qui renferment les scènes. Mais, indépendamment du témoignage de ce sarcophage, le style des figures et des ornements, et notamment des feuilles ornementales du cadre, parlent en faveur d'une date antérieure au VIe siècle. A cet égard aussi la confrontation avec les fragments sculptés de Philippes est utile, et c'est ce qui nous fait rappeler quelques fragments de ces sculptures (Pl. XXV, 1-3) : que ce soit le rinceau de vigne, d'autres plantes ou les oiseaux, les pièces du VIe siècle sont d'une facture plus sèche et plus dure. Inutile de répéter : il a pu y avoir d'autres manières à la même date. Nos comparaisons n'ont donc de valeur qu'à titre indicatif et ne sont pas exclusives.

1. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, *s. v.*; E. Kantorowicz, *The Art Bulletin*, XXVI 1944, p. 207 et suiv.

Les deux dalles reproduites Pl. XV, 2 et 3 représentent le même sujet biblique : le Sacrifice d'Abraham (cf. IV, 1 et IV, 2 deux autres reliefs du même sujet, mais d'une iconographie distincte). Toutes deux sont d'un travail médiocre et suivent un type iconographique semblable : de gauche à droite, c'est d'abord l'arbre auquel, dans l'un des cas, est attaché le mouton qui sera sacrifié. Dans les deux cas le quadrupède se tient devant l'arbre. La Main de Dieu, avec un bout de la manche, sort du cadre supérieur du relief, immédiatement à droite de l'arbre. Elle est dirigée vers Abraham sacrifiant, qui dans les deux cas a son corps tourné à droite. Mais sur le premier des reliefs on n'a conservé que le bas d'une jambe et le bas du dos avec la draperie qui le recouvre. Le second relief donne le détail de l'attitude d'Abraham et montre une tête à cheveux courts et petite barbe. De son couteau on ne voit plus que l'extrémité inférieure. C'est par les cheveux qu'il tient le jeune Isaac qui se présente de face, les bras liés derrière le dos et pliant un genou. Une particularité iconographique de ce relief : un disque (de lumière) entoure la Main de Dieu. La façon de styliser l'arbre n'est pas la même dans les deux cas, tandis que, au contraire, les poils du mouton sont présentés d'une façon très semblable sur les deux reliefs. C'est parce que ce schéma des poils ressemble à celui qu'on applique à la figuration des douze brebis symboliques de la façade de l'église, aujourd'hui détruite, de Sainte-Sophie élevée en 415, que nous rapprochons une photographie de ces sculptures datées (Pl. XV, 1) de nos deux reliefs avec le Sacrifice d'Abraham. Comme toujours, un rapprochement isolé de ce genre est d'une portée limitée. Mais c'est du début du ve siècle que volontiers nous daterions nos deux reliefs avec Abraham, pour un ensemble de raisons, le rapprochement avec la façade de 415 venant se joindre à d'autres. C'est ainsi que la facture des draperies et le dessin des cheveux chez les deux personnages nous rappellent les personnages (apôtres) du fragment de sarcophage Pl. XVI, 3, qui fait partie du groupe de sculptures de 400 environ. L'arbre de Pl. XV, 2 a son pendant dans celui de la dalle Pl. XIV, 1, et les draperies y sont aussi très apparentées. Or ce relief, nous l'avons dit, est un autre fragment du groupe des dalles à cadre ornementé qui, selon nous, remonte au ve siècle.

Comme l'a fait observer N. Fıratlı (avec photographies à l'appui : fig. 16, a de son article des *Cahiers Archéologiques*, XI 1960), le revers de la dalle Pl. XV, 3 est décoré d'une croix sur disque, comme beaucoup de plaques de chancels. Le présent fragment compte donc parmi les reliefs qui ont sûrement servi de plaque de chancel, et qui nous suggèrent d'admettre par analogie la même fonction pour tout le groupe de dalles sculptées que nous étudions (à l'exclusion des « devants de sarcophage », dont l'épaisseur est plus grande que celle des plaques de parapets, selon la remarque de N. Fıratlı, *l. c.*, p. 84) (voir ci-dessus p. 33).

Plus haut il a été question, en passant, de la dalle provenant de Stoudion que nous reproduisons Pl. XVI, 1. Elle rentre bien dans la catégorie des reliefs avec cadre ou bordure supérieure décorée d'acanthe et elle a les proportions des autres reliefs que nous croyons avoir servi de chancels. Mais le style des reliefs — acanthes, draperies, livre — et certaines particularités de présentation (surface lisse au bord de laquelle s'arrêtent les sculptures) séparent cette dalle des autres fragments de la même série. Elle a dû être confectionnée à part et peut-être dans des conditions spéciales, par un praticien dont nous ne connaissons pas d'autres œuvres conservées. Mais on ne devrait pas pour autant attribuer cette dalle à une époque éloignée de celle de la confection des autres dalles à relief du Stoudion.

Le long du bord supérieur de la dalle court une bande — plus large que dans d'autres cas semblables — occupée par de grandes feuilles d'acanthe, de deux types qui se suivent alternativement. Ces feuilles se distinguent par un contour à pointes et à angles aigus ; elles sont plates. Cette bande rappelle la frise qui décore le mur ouest (intérieur) de Saint-Jean de Stoudion (vers 463) : on y retrouve l'acanthe aux feuilles pointues et la belle fermeté du dessin à laquelle s'ajoute, à Stoudion, un sens très remarquable de la forme plastique. Bien plus apparentés encore sont les décors à acanthes de Sainte-Sophie, de 415 (voir ci-après *infra* p. 56 et Pl. XVIII, 5 et 6). Le relief figure le Christ adolescent siégeant frontalement sur un banc à gros coussin, les pieds posés sur un tabouret. Imberbe, longs cheveux bouclés, Jésus bénit et tient un livre ouvert, sur la main gauche couverte d'un pan de manteau. A la gauche du Christ, saint Pierre debout, une croix à long manche dans la main gauche, la droite étant dirigée vers le Christ pour le désigner. Saint Pierre est barbu, comme d'habitude, et il porte des cheveux mi-courts, comme les apôtres Pl. XVI, 3. Mais la facture des draperies, chez le Christ et chez saint Pierre, ne ressemble pas à ce relief ni à d'autres de la même série. Les plis sont raides et forment de longues lignes parallèles, parfois groupées deux par deux. Les draperies se déploient en une seule surface et aucune forme plastique du corps n'est indiquée sous les tissus. On observe même (voir le pan du manteau du Christ sous le livre, et la ligne qui marque la séparation de la tunique et du manteau) une tendance à la géométrisation des plis. Même tendance très accusée dans la façon de figurer le livre ouvert, tout à fait plat, y compris les pages ouvertes qui, dans le prototype, étaient vues en raccourci.

Actuellement le bord gauche de la plaque forme une ligne verticale régulière. Mais que cette ligne soit inutile ou due à un aménagement ultérieur, la figuration ne pouvait pas s'arrêter immédiatement à gauche du Christ : que ce soit sur une partie de la dalle aujourd'hui disparue ou sur une autre dalle, la composition a dû se prolonger vers la gauche par la figure d'un second acolyte de Jésus, qui faisait pendant à saint Pierre. C'est saint Paul qui a dû occuper cette place, suivi probablement par un cyprès symétrique du côté gauche de notre relief (cf. le devant de sarcophage XVI, 3 : autre relief avec Christ (?) et apôtres), et peut-être même par un autre rideau, symétrique du rideau dont la dalle conserve la figuration à droite de l'arbre. Cependant on ne devrait pas aller aussi loin dans cette reconstitution hypothétique, parce que le rideau n'appartient pas nécessairement à la composition réunissant le Christ et les princes des apôtres. Le dessin de ce rideau, tel qu'on le voit sur le fragment conservé de la dalle, nous invite à l'imaginer comme cadre gauche d'une scène, inexistante, qui aurait dû être représentée à droite. On a dit plus haut (p. 44) que le relief au bas de la partie supérieure du rideau et à droite de celui-ci n'avait jamais été réalisé. Étant donné que la dalle a été, malgré cette lacune, trouvée au milieu d'autres reliefs du même genre (ceux qui proviennent de Stoudion), elle doit avoir servi malgré l'état d'inachèvement. Or cela voudrait dire que les reliefs qui le décorent ont été réalisés sur place, après que la dalle eut été fixée, et que la partie qui n'a pas reçu de décor sculpté a dû être inaccessible (par exemple à cause de la proximité d'autres meubles lourds, bancs, sarcophage, etc.). Le style particulier des reliefs de cette dalle vient peut-être des conditions techniques spéciales dans lesquelles il avait été exécuté et du fait que ce relief a pu être le dernier en date, les autres ayant été préparés à l'avance et dans les conditions normales d'un travail en atelier. Mais il n'est pas sans intérêt non plus que ce style des draperies schématiques plates rappelle les stucs du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne[1] et qu'il prolonge celui des sculptures

1. Fréquemment reproduits. Série complète et étude approfondie : Carla Casalone, *Ricerche sul battistero della cattedrale di Ravenna*, dans *Rivista Istituto Naz. Archeologia*, N. S. VIII 1959, p. 202 et suiv.; Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 143.

funéraires païennes, de travail local, qui sont recueillies dans le petit Musée de Brousse[1].

Sur notre Pl. XVI, 2 nous reproduisons un fragment de dalle sculptée, avec une Résurrection de Lazare qui, iconographiquement, est très proche des images de ce sujet peintes et sculptées qui reviennent souvent dans l'art funéraire paléo-chrétien, sur les murs des catacombes et des sarcophages comme ailleurs. Ce qui distingue iconographiquement cette formule, c'est sa concision extrême. Même en admettant que derrière le Christ il y a eu primitivement un ou plusieurs apôtres, on peut constater que ni les sœurs de Lazare, ni les amis de celui-ci, qu'on figure souvent autour de son mausolée, ne sont représentés. Et comme dans l'art paléo-chrétien, Lazare se présente à l'entrée d'un édicule (l'édicule est remplacé par un arc : cf. *ibid.* Pl. IV, 2), enveloppé dans les bandelettes d'une momie, raide et immobile. Nous publions Pl. IV, 2 un autre exemple de ce type réduit à un signe, mais le relief que nous examinons ici est d'un laconisme plus complet, car il ne fait pas apparaître les bras ni les mains de Lazare (tandis que le relief Pl. IV, 2 montre un bras de Lazare et lui fait tourner la tête, tandis que la « chrysalide » de son corps reflète le mouvement du corps ressuscité qu'elle renferme). Le Lazare de notre relief est d'une immobilité et d'une symétrie absolues. La moitié supérieure du corps du Christ a disparu, mais les draperies qui en restent, la vigueur de la silhouette de la jambe et le modelé du bras nous laissent soupçonner une sculpture de valeur, de goût antique. On remarquera la distinction — particulière à ce relief — entre la rondeur du corps nu (visage de Lazare, bras de Jésus) et les surfaces aplaties des draperies.

1. G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Brousse* (extrait de *Bull. Corr. Hell.*, 1908), p. 38 et suiv., n° 45 et suiv., avec figures.

7. Sculpture architecturale

(v^{e}-viie siècle)

Nous réunissons sous cette rubrique un certain nombre de reliefs qui, œuvres du ve, du vi^{e} et exceptionnellement du viie siècle, ont servi à décorer des églises byzantines, connues et inconnues, que ce soit leurs façades ou les intérieurs : frises, corniches, frontons, chapiteaux, fûts de colonnes et consoles. Nous en excluons les meubles monumentaux des églises, que nous étudions séparément (cf. p. 80).

Pas plus que pour d'autres catégories de sculpture réunies dans cet ouvrage, nous ne prétendons en offrir ni la série complète ni un choix d'exemples typiques qui, réunis, nous renseigneraient sur tous les groupes ou genres courants de cet art. Nous nous sommes arrêtés devant un certain nombre de monuments de cette catégorie, parce que chacun d'eux nous semblait intéressant pour une raison quelconque. Nous dirons chaque fois ce qui nous avait attiré dans ces ouvrages, mais il existe manifestement d'autres monuments et même des groupes entiers de monuments de sculptures de la période envisagée, dont aucun exemple n'est reproduit ni commenté dans le présent ouvrage, bien que leur importance puisse être indiscutable. Il suffira de rappeler les chapiteaux, corniches et revêtements de murs en fine sculpture ajourée qui fait l'admiration de tout visiteur de la plus célèbre église byzantine, Sainte-Sophie de Constantinople. Nous nous sommes privés du plaisir de reproduire et d'étudier pour elles-mêmes ces œuvres remarquables et importantes, parce que nous les avons jugées trop connues, et nous avons préféré nous arrêter davantage à des pièces moins célèbres, qui posent cependant des problèmes suffisamment généraux et contribuent même indirectement à l'étude des grands chefs-d'œuvre dans le genre du décor plastique de Sainte-Sophie.

J'emprunte une première série importante de sculptures à l'église de Sainte-Sophie, dans sa version de 415, œuvre de Théodose II. Ce sont des fragments du fronton, des corniches, des voussures d'arcs, des chapiteaux et des piliers ornementés, que firent apparaître les fouilles de A. M. Schneider. Notre deuxième série provient de l'église Saint-Polyeucte, élevée un siècle plus tard, dans le premier quart du vi^{e} siècle, par la princesse Julia Anicia. Ces reliefs illustrent deux étapes dans l'histoire du décor sculpté monumental à Byzance, avant l'ouverture des chantiers de Justinien à Sainte-Sophie et ailleurs. Les œuvres célèbres qu'on y créera auront été préparées par ces expériences immédiatement antérieures faites à Constantinople même, au ve siècle et au début du vi^{e}.

En dehors de ces deux importants exemples de sculptures décoratives (415 et 520), nous nous arrêterons à plusieurs pièces de la plastique monumentale du ve, vi^{e} et viie siècle qui, insuffisamment connues, sont toutes porteuses d'un message et nous aident à mieux comprendre un aspect quelconque de la sculpture de cette époque et ses sources d'inspiration. Elles annoncent parfois les arts médiévaux, et notamment l'expérience romane en matière de sculpture.

Les six photographies de la Pl. XVIII et celle que nous publions Pl. XV, 1, reproduisent divers fragments de la sculpture décorative de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople construite par Théodose II, en 415 ; il s'agit de la deuxième version de la Grande Église de la capitale byzantine, qui se place entre le sanctuaire primitif de Constantin inauguré après sa mort (337) en 360, et l'édifice actuel élevé par Justinien après l'incendie de 532. La sculpture ornementale a joué un rôle considérable dans le décor de la façade et du portique d'entrée de la Sainte-Sophie de 415, à en juger d'après les fragments déterrés lors de la fouille de cette partie de l'église de 415, par A. M. Schneider, en 1934[1] et qui, depuis lors traînent dans le jardin qui entoure l'actuelle Sainte-Sophie. Ils mériteraient amplement une mise en valeur plus attentive : après les avoir retournés comme il convient et regroupés, on devrait les photographier et les étudier systématiquement. En attendant, nous avons pu examiner les pièces accessibles de cet ensemble et en photographier un choix d'exemples, avec l'autorisation du Directeur du Musée d'Aya Sofia, M. Feridun Dirimtekin. Nous avons étudié également les pièces de la même provenance qui sont actuellement au Musée Archéologique d'Istanbul, empruntant à cette série le sujet de notre Pl. XVIII, 2 (un pilier avec chapiteau). Ces travaux ont pu être entrepris grâce à une permission de M. Rüstem Duyuran, alors Directeur du Musée Archéologique d'Istanbul. Nous espérons que nos photographies et cette notice serviront de départ à des publications et recherches ultérieures consacrées à ce décor, qui est aussi remarquable en lui-même que précieux pour l'historien. N'est-ce pas un exemple rare d'une œuvre datée réalisée sur commande impériale au cœur même de la capitale byzantine ?

Considérons d'abord les restes du fronton qui — cas exceptionnel pour une église de la fin de l'Antiquité — surmontait les entrées de la Sainte-Sophie de 415. Notre photographie ne permet pas de distinguer convenablement la rangée de feuilles dressées (?) qui décore la corniche du triangle du fronton, mais on y voit les consoles tapissées d'ornements fins, la rangée d'oves, les denticules et la bande de feuilles d'acanthe, qui se succèdent de part et d'autre du champ triangulaire du milieu sur lequel se détache une croix très simple enfermée dans un cercle. Les reproductions Pl. XVIII, 4 et 5 permettent de se rendre compte de la succession des motifs indiqués soit sur l'immense arc qui s'ouvrait sous le fronton, au-dessus de la porte principale, soit sur l'architrave que portaient les grandes colonnes du portique. Ces deux photographies, mieux que les autres, témoignent de la grande richesse ornementale et plastique de la façade de la Sainte-Sophie de 415, — trait qu'il convient de souligner, parce que la disparition de ce genre de décor dans les églises postérieures le fera oublier à tel point qu'on considérera le décor sculpté abondant des façades comme une particularité de l'architecture chrétienne de la Syrie. En fait, c'était un héritage de l'Antiquité, dont les souvenirs ont pu se prolonger n'importe où en pays méditerranéens. A Constantinople il fleurit sur les façades jusqu'au VIe siècle (exclusivement) seulement, pour se transporter ensuite sur les parois intérieures, où il se prolonge certes, et même avec éclat, mais profondément transformé (cf. monuments du VIe siècle : Saints Serge-et-Bacchus, Philippes église B.). Nous aurons à examiner ce décor sculpté intérieur du VIe siècle, p. 59 et suivantes.

1. A. M. Schneider, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istambul* (*Istanbuler Forschungen* 12), Berlin 1941.

L'autre caractéristique de ce décor — à côté de son abondance — c'est la fidélité de son répertoire aux usages classiques[1]. Aucun motif d'une autre origine ne se manifeste sur les corniches moulurées de la façade de Sainte-Sophie de 415 ; il n'y en a pas davantage parmi les nombreux motifs tapissant les caissons en pierre, de proportions colossales, qui avaient servi à couvrir le portique derrière le fronton (Pl. XVIII, 1). On y admirera en passant la précision du détail, l'excellence du travail des tailleurs de pierre auxquels les architectes de Théodose II pouvaient encore avoir recours. Cette qualité de l'exécution contraste assez avec la technique souvent sommaire des sculpteurs qui réalisèrent les devants de tombe et les dalles de chancels que nous venons de passer en revue. Elle n'est comparable qu'à la qualité des meilleures statues d'empereurs et de dignitaires de cette époque (voir Pl. I-II) et des bas-reliefs d'un petit sarcophage célèbre (Pl. VII), tandis que les reliefs des monuments triomphaux des mêmes souverains marquent déjà une baisse évidente (voir Pl. V-VI). Il est vrai, en outre, que des ateliers pouvaient exister qui excellaient dans la taille des compositions ornementales les plus complexes et se montrer médiocres dans la sculpture des figures humaines et des animaux. Mais sur nos dalles à sujets chrétiens (p. 42), ce sont précisément les ornements qui étaient loin d'atteindre la fermeté et la beauté des ornements de la façade de Sainte-Sophie 415, et inversement les douze brebis-apôtres du portique de cette église (Pl. XV, 1), dans leur cadre d'oves, sont manifestement d'un art très supérieur à celui des reliefs de la même planche où l'on retrouve d'autres moutons et même une façon très analogue de les figurer en marquant schématiquement les mèches superposées de leur toison. Il s'agit bien d'œuvres sensiblement contemporaines et de même provenance, mais de niveaux très différents. L'excellence des ornements sculptés de Sainte-Sophie 415 est d'autant plus méritoire qu'il s'agit de sculptures à très grande échelle : notre Pl. XVIII, 6 donne une idée très nette de l'ordre colossal des chapiteaux corinthiens, échelle qui correspond à celle des corniches moulurées vues précédemment. N'empêche que les feuilles d'acanthe, avec leur sommet très saillant, y sont taillées avec autant de soin que les acanthes des petits piliers qui proviennent de la même fouille (Pl. XVIII, 2). C'est là cependant qu'il convient de relever un détail qui, plus qu'un autre, annonce la sculpture ornementale du VIe siècle : c'est la grande croix taillée en dentelle au milieu de deux acanthes, cette espèce de « chaton » très saillant se détachant sur le fond, aplati, des autres ornements. On est là devant un des exemples les plus précoces de ce procédé des décorateurs, que les Byzantins répéteront pendant des siècles et transmettront à d'autres. Une influence de l'orfèvrerie paraît plausible, mais elle est peut-être perceptible dans toute la décoration sculptée de 415. Comme nous l'avons dit, tout le répertoire des ornements y est classique, mais la façon d'atténuer les écarts de volume entre les divers motifs juxtaposés et d'insister au contraire sur la netteté des contours, sur les effets de clair-obscur qui font ressortir l'unité rythmique de la composition, rappellent le décor ornemental des objets métalliques. C'est aussi une tendance de la sculpture décorative orientale, dans des pays et à des époques différentes, mais les arts orientaux n'en ont nullement l'exclusivité, et au IVe et au Ve xiècle, les sculpteurs-décorateurs de plus d'une province de l'Empire manifestent ce goût, sans recourir pour autant à un emprunt quelconque au répertoire ornemental des Iraniens ou des Sémites.

1. Sur cette tendance dans la sculpture architecturale byzantine, F. W. Deichmann, *Studien zur Architektur Konstantinopels*, Baden-Baden 1956, p. 41 et suiv.

Nous avons dit plus haut que l'une des hypothèses qu'on pouvait émettre quant à l'usage des dalles sculptées avec cadres ornementés et scènes bibliques était de les imaginer adaptées au décor des façades des églises. Cette hypothèse, on n'a pas omis de le dire, ne s'appuyait en fait que sur le seul témoignage de la frise sculptée des douze brebis qui, en deux files symétriques, s'avancent chacune vers un palmier symbole du Paradis, à la Sainte-Sophie de 415. Le fouilleur, A. M. Schneider, avait supposé une image centrale, à intercaler entre les deux files de six brebis chacune, mais aucune trace ne nous en est parvenue, et il est préférable de ne pas insister : n'importe quelle image de la croix ou du monogramme du Christ aurait pu suffire. Mais deux observations majeures devront être faites à propos de ces deux frises sculptées.

1) Tandis que le motif symbolique de l'Agneau et de la brebis tient une place si insignifiante en iconographie byzantine, c'est là, et uon pas en pays latins où cette symbolique fleurit pendant des siècles, qu'on découvre la seule figuration sculptée monumentale des douze brebis-apôtres qui nous soit conservée. Nous sommes peu préparés à cette constatation, mais la faute en est exclusivement à la destruction massive des œuvres byzantines de l'époque la plus ancienne. Car, étant donné la rareté des œuvres paléobyzantines, le nombre des images de l'Agneau-symbole du Christ, n'y est pas négligeable. En voici quelques exemples : fresque à Paruštica, « Église Rouge » (A. Grabar, *Recherches sur la peinture religieuse en Bulgarie au moyen âge*, p. I ; VI[e] s.) ; chancel à Korykos, Cilicie (*MAMA*, III, fig. 116) ; reliquaire de marbre du VI[e]-VII[e] siècle dans la cour de Gök medresse à Sivas (A. M. Schneider, *Byz. Zeit* 39, 1939, p. 393, pl. III) ; reliquaire en argent du V[e] siècle au Musée d'Adana (L. Gough, *Byz. Slav*, XIX, 1958, p. 244-250, 4 pls. et A. Grabar, *Cahiers Arch.*, XIII 1963, p. 49) ; porte en bronze principale de Sainte-Sophie, VI[e] siècle (inédit) ; relief de chancel provenant de Stoudion (notre Pl. XIV, 3). Ce n'est que par décision du Concile *Quinisexlum* ou *in Trullo* que les images de Christ en Agneau avaient été exclues du répertoire des iconographies byzantines, pour des siècles.

Si l'on pouvait fixer une frise sculptée des douze brebis au Paradis sur la façade de la Grande Église de Constantinople, au V[e] siècle, rien n'empêchait que les façades des églises byzantines de ce temps aient présenté d'autres reliefs chrétiens. Nous savons qu'il y en a eu plus tard, au Moyen âge, sous forme de plaques encastrées dans les murs extérieurs des églises, et d'autre part que le constructeur de Sainte-Sophie de 415, Théodose II, avait fait tapisser de reliefs à sujets mythologiques le mur extérieur de la Porte Dorée de la capitale, qu'il avait fait élever et décorer.

2) Le thème des douze brebis-apôtres s'en allant au Paradis, en deux processions symétriques, est typique pour les mosaïques absidiales des églises romaines et ravennates, depuis le VI[e] siècle au plus tard. Comme rien ne nous invite à ne pas étendre à la Constantinople du V[e] et VI[e] siècle les mêmes usages iconographiques que nous observons à Rome et à Ravenne, le thème de la frise sculptée du portique d'entrée, à la Sainte-Sophie de 415, serait le même que celui des absides. L'hypothèse est à enregistrer, parce que telle sera la règle au Moyen Age, lorsque dans les pays latins on créera le décor peint puis sculpté de la façade (portails et le reste) : les thèmes de ces images des façades répéteront ceux du chœur, plus spécialement de l'abside (Majesté de Dieu, Jugement Dernier, apôtres et prophètes, etc.). Il semblerait qu'au début du V[e] siècle, à Constantinople, on ait déjà procédé de la même façon en tentant une première version — sans lendemain — d'une façade d'église (sous un portique) à décor sculpté iconographique. Celui-ci est à rapprocher des images en mosaïques, presque contemporaines, qui décorent Ste-Marie Majeure à Rome (vers 432).

Le deuxième groupe de sculptures architecturales sur lequel je voudrais attirer l'attention est d'un siècle postérieur au premier. Ce sont les reliefs ornementaux de l'église Saint-Polyeucte, qui datent de la deuxième ou troisième décennie du VI[e] siècle.

C'est en mai 1960 que, accidentellement, furent découverts à Constantinople les blocs de pierre soigneusement profilés et sculptés que nous allons examiner maintenant. Certains portaient des monogrammes (qui jusqu'ici n'ont pu être déchiffrés), d'autres des fragments d'une inscription adaptée au décor sculpté. Ces sculptures, comme tant d'autres trouvées à Constantinople, seraient restées non identifiées et de ce fait peu utilisables pour les études historiques de la sculpture, si la perspicacité doublée d'une rare connaissance de la littérature classique et byzantine n'avait permis au professeur Ihor Ševčenko, de la Columbia University, de reconnaître dans les inscriptions de ces pierres des fragments d'une longue épigramme de l'Anthologie Palatine, I, 10 (*Byzantion*, XXIX-XXX, 1959-60, p. 386 ; cf. p. 359-360, et, en collaboration avec C. Mango, *Dumbarton Oaks Papers*, 1961, p. 243 et s., avec planches). Avant leur identification, une note sur la découverte des reliefs, avec quelques reproductions, avait été publiée par M. Feridun Dirimtekin, dans l'*Annuaire du Aya Sofya Museum*, II 1960. Je remercie MM. Paul Underwood et Feridun Dirimtekin d'avoir mis à ma disposition, avec autorisation de les reproduire, les quelques photographies des reliefs de Saint-Polyeucte que nous joignons à ces lignes. Ces reproductions figurent sur des planches additionnelles de notre Album, parce que celui-ci avait été imprimé avant la découverte des fragments en question.

Par chance, le titre de l'épigramme et un commentaire ancien qui l'accompagne affirment que ce petit poème avait été tracé sur les murs de l'église Saint-Polyeucte, l'épigramme en question glorifiant la bienfaitrice de ce sanctuaire, reconstruit et décoré par ses soins. Cette bienfaitrice est la patricienne Julia Anicia, fille d'un empereur d'Occident (Anicius Olybrius) et épouse d'un certain Flavius Areobindus Dagalaifus, qui, après avoir été consul en 506, fut proclamé empereur au cours d'un soulèvement contre Anastase en 512, et qui disparaît à partir de cette date. Julia Anicia fut la femme la plus riche de son temps, célèbre par ses fondations pieuses et par son mécénat en général. C'est ainsi qu'elle fit les frais de la copie illustrée la plus ancienne qu'on connaisse du fameux traité sur la « Matière médicale » (c'est-à-dire sur les plantes curatives) du médecin Dioscoride, qui appartient actuellement à la Bibliothèque Nationale de Vienne (Med. Gr. 1). En frontispice on y trouve le portrait de Julia Anicia, revêtue de l'« uniforme » de patricienne, les codicilles de sa nomination (comme patricienne honorifique) dans ses mains et entourée de *putti* et de personnifications, qui rappellent la « mégalopsychia » de Julia Anicia et son œuvre en faveur des arts[1].

Ce portrait, si conventionnel qu'il soit, nous aide à imaginer l'initiatrice de la décoration sculptée dont on vient de découvrir des fragments, et peut-être aussi cet art qu'elle encourage. Ajoutons que les travaux à Saint-Polyeucte se placent à une époque assez précise : entre 512 et 527 (528), c'est-à-dire entre les années où son mari semble avoir disparu pour toujours et celle où elle-même était morte (Ševčenko et Mango, *o. c.*, p. 245, croient pouvoir resserrer ces dates

1. A. von Premerstein, *Anicia Iuliana im Wiener Dioskorides Kodex*, dans *Jahrbuch der Kunstsammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, Vienne 1903 ; *Dioskorides Codex Aniciae Iulianae picturis illustratus*, etc., *moderante Josepho de Karabacek*, Leyde, 1906 ; P. Buberl, *Die Antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskorides Kodex*, dans *Jahrbuch*, 51, 1936 ; H. Gerstinger, *Die griech. Buchmalerei, Textband*, Vienne 1926, p. 19, Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 24.

jusqu'à 524-527). D'autre part, les sculptures récemment trouvées ont toute chance de provenir effectivement de cette fondation de Julia Anicia, car non seulement on y lit des fragments de l'épigramme en question, mais ces reliefs ont été trouvés dans un quartier de Constantinople qui correspond à l'emplacement de l'église Saint-Polyeucte.

MM. Mango et Ševčenko ont pu établir que tous les fragments d'inscriptions qu'on déchiffre sur les reliefs retrouvés correspondent aux versets de l'épigramme qui, on le sait, étaient reproduits sur les murs de l'église proprement dite, tandis que d'autres versets étaient gravés sur des plaques spéciales fixées sur les parois du narthex ou de l'atrium de Saint-Polyeucte. Autrement dit, les reliefs qui seront soumis à notre examen ont appartenu au décor intérieur d'une église constantinopolitaine de 520 environ, et c'est ce qu'il faudra qu'on retienne par la suite, tout en se remémorant certaines observations faites plus haut et relatives à l'emplacement des sculptures décoratives dans les églises constantinopolitaines du v[e] et du vi[e] siècle. Dans la Sainte-Sophie du v[e] siècle, disions-nous, ce décor plastique se trouve de préférence à l'extérieur et il y est aménagé en conséquence. Les reliefs décoratifs de Saint-Polyeucte se placent chronologiquement entre ces deux Sainte-Sophie, mais bien plus près de la seconde (532-537). Il vaudrait mieux dire : Saint-Polyeucte a l'immense mérite pour l'historien de lui fournir un exemple de sculpture architecturale à l'étape de son histoire qui précède, à peu d'années près, la création d'un art nouveau dans les églises justiniennes, Sainte-Sophie ou les Saints-Serge-et-Bacchus.

Voici, vus de plus près, ces reliefs de Saint-Polyeucte et la leçon qui s'en dégage pour nos études. Il va de soi que nos observations n'ont rien de définitif. Ces sculptures ne seront « situées » définitivement que dans l'étude monographique que lui consacreront leurs découvreurs, et probablement après les fouilles de l'église par les soins de l'Institut Dumbarton Oaks.

La description poétique et conventionnelle que l'épigramme dc l'Anthologie donne de l'architecture de Saint-Polyeucte ne constitue pas une base commode pour la reconstruction de celle-ci. Il y a longtemps, on en a retenu un petit nombre de points indiscutables : présence de tribunes qui s'ouvraient dans la nef par des rangées de colonnes posées sur d'autres colonnes, présence d'un vestibule ou d'un atrium. Au delà de ces maigres renseignements tout est conjectural. Ainsi, l'épigramme parle des plafonds dorés, mais, comme elle ne précise pas leur emplacement, on ne saurait affirmer que l'église avait été entièrement dépourvue de voûtes, et partant que c'était sûrement une basilique. Sur ce dernier point, essentiel, on est en présence des plus grandes difficultés. En effet, l'épigramme ne mentionne directement ni voûtes ni coupole, et au contraire des plafonds, mais à plusieurs reprises, elle relève des arcs ou des niches, qui n'impliquent certes pas la présence de voûtes, mais ces termes nous en rapprochent peut-être, lorsqu'il s'agit d'une « ekphrasis » poétique. Enfin, ce texte[1] établit un lien — qui reste en partie obscur — entre le soleil et le sommet de l'édifice d'une part, et entre la lune et les arcs ou niches de sa périphérie. Si, comme cela est habituel, soleil et lune évoquent avant tout la lumière, l'une plus intense que l'autre, il faudrait admettre une coupole au sommet de l'église, avec des fenêtres à sa base, comme dans les églises à coupole justiniennes, et imaginer des sources d'une lumière moins abondante à un niveau inférieur et liées à des arcs ou niches périphériques, par exemple à des

1. Voir la traduction française (éd. Budé) des passages de l'Épigramme qui intéressent le commentaire ci-dessous, page 121 note 1.

absides (comme le proposent Mango et Ševčenko pour les niches, mais ils ne mentionnent pas les passages, plus obscurs encore il est vrai, où il est question du soleil et du sommet de l'édifice). L'autre façon d'interpréter ces lignes de l'épigramme consisterait à lier les allusions au soleil et à la lune à des figurations symboliques du décor sculpté. A première vue, cette hypothèse ne repose sur rien et elle est gratuite. Mais comme on s'en souvient, la lune est citée en fonction des arcs ou niches de la périphérie. Or l'un des fragments conservés nous offre précisément le sommet d'une petite niche encadrée de l'inscription de l'épigramme, et à l'intérieur de cette niche, une représentation (mutilée) d'un paon, oiseau-symbole de la Lune. On ne sait pas si l'auteur de l'Anthologie entendait les choses de cette manière, mais il n'est pas douteux que cette interprétation ne soit permise en ce qui concerne le paon de la niche. Étant donné les dimensions modestes de la niche (1 m. environ de largeur), il a dû en avoir plusieurs, alignées ou groupées d'une façon quelconque le long des murs extérieurs de la nef. On connaît peu d'exemples de ces niches dans les églises constantinopolitaines du vi[e] siècle, mais on en voit, par exemple dans l'église ronde Saint-Serge-Bacchus-et-Léonce à Bosra[1], édifice contemporain de Saint-Polyeucte, ou à Saint-Jean-Baptiste à Gerasa (niches intérieures et extérieures)[2]. A Constantinople même, d'autres niches semblables étaient creusées dans les murs de Sainte-Euphémie et dans toutes les salles à usage profane qui l'encadrent[3] et qui, toutes, faisaient partie primitivement de constructions palatines. La présence de niches de ce genre, soit dit en passant, suppose des murs épais et elle est surtout fréquente dans des édifices à plein cintre et autres édifices qui, partiellement au moins, étaient voûtés.

En admettant, à titre d'hypothèse, que la lune du texte correspond au paon symbolique, ou plutôt à plusieurs images supposées du paon, sur la périphérie de l'église, et notamment au haut des niches du pourtour, on devrait trouver d'autres symboles pour figurer lc soleil, que le texte évoque à propos de l'édifice. Rien naturellement ne nous est conservé de cette partie de l'église. Mais je me demande si l'auteur de l'épigramme ne fait pas allusion à des images de l'aigle — qui est un symbole du soleil. Cette hypothèse — aigle du soleil — ne présente aucun intérêt pour le commentaire des sculptnres retrouvées étant donné la disparition de la partie de l'église Saint-Polyeucte où ce symbole aurait pu se trouver. Mais si nous en parlons, en passant, c'est parce que le décor sculpté d'un monument du début du x[e] siècle que nous aurons à examiner plus tard (église de la Vierge que les Turcs appelèrent Fener Isa Mescid, 908 environ) a recours aux images de ces deux oiseaux : aigle pour la coupole, paons pour les chancels (ainsi que les perdrix traditionnelles pour encadrer une croix, dans l'abside). Or, on verra par ailleurs, qu'il y a des raisons de supposer nne imitation de modèles du vi[e] siècle dans les ensembles décoratifs de Fener Isa Mescit (ci-après p. 100). Mais, en dehors de toute symbolique astrale, Julia Anicia a pu multiplier les images de paons pour des raisons personnelles. Ne voit-on pas une magnifique image de cet oiseau occuper toute la page du frontispice dn codex viennois de Dioscoride ?

Sans procéder à une description complète de tous les reliefs décoratifs de Saint-Polyeucte, relevons les caractéristiques de ces sculptures qui, parce qu'elles sont datées, prennent une importance certaine pour l'histoire de cet art à Byzance. Grâce à ces fragments nous pouvons mienx dater les pièces analogues, mais sans identité, qui traînent dans les musées ; elles nous font mieux comprendre la for-

1. Grabar, *Martyrium*, I, fig. 78.
2. *Ibid.*, fig. 77.
3. *Ibid.*, fig. 73.

mation du style de la sculpture décorative de la Sainte-Sophie justinienne ; enfin, elles nous apportent des éléments de comparaisons avec ces sculptures du xe siècle, à Fener Isa Mescit, dont il a été question tout à l'heure, et nous permettent de reconnaître les modèles du VIe siècle de cette œuvre de la Reuaissance des Macédouieus.

Fig. 1. Pierre monolithe dans laquelle est creusée la partie supérieure d'uue niche. Dans la niche, restes d'une figure frontale du paon. Le corps a disparu, la queue s'étale en éveutail sur toute la largeur de la niche. Les plumes en sont indiquées soigneusement.

C'est avec raison probablement que, dans leur étude préliminaire, MM. Mango et Ševčenko ont proposé d'attribuer à la même église Saiut-Polyeucte un grand chapiteau de pilastre conservé au Musée Archéologique d'Istanbul[1], qui fut trouvé plus anciennement dans le même quartier que les reliefs déterrés en 1961. Ce qui fait l'intérêt de ce chapiteau, c'est la présence d'un paon, au milieu de son tailloir. Sans oublier la fréquence des paons sur les chapiteaux byzantins de cette époque[2], la pièce pourrait bien provenir de Saint-Polyeucte. Les autres ornements de ce chapiteau — vignes, acanthes et « cornes d'abondance » —, ainsi que le style des reliefs nous y autorisent. L'inscription qui encadre la niche au paon reproduit un morceau de l'épigramme consacrée à l'œuvre de Julia Anicia. L'écoinçon est tapissé de vignes, — cep, feuilles et grappes. C'est une sculpture qui cherche à couvrir une surface, sans y mettre trop de système, et qui tend à être plate sans priver les motifs végétaux d'une certaine plastique. Ce morceau représente l'étape qui prépare les ornements sculptés des écoinçons des colonnades intérieures à Sainte-Sophie, exécutés une quinzaine d'années plus tard. Rappelons qu'il s'agit d'un décor sculpté destiné à l'intérieur de l'édifice (le fait a été prouvé par MM. Mango et Ševčenko), ce qui nous prouve que ce parti pris de sculpture décorative intérieure, qui n'est pas attesté pour le ve siècle et la tradition classique antérieure, se laisse observer dès 520 environ. L'*horror vacui* et le principe de la surface unique y sont poussés jusqu'au bout, et le motif d'une plante s'y transforme définitivement en arabesque. Ici et sur les autres photographies on relèvera la bonne qualité de l'exécution.

Fig. 2, 3 et 4. Fragments monolithes d'une corniche très profilée qui, sur toutes les surfaces, sont couverts d'ornements sculptés. Déjà à Sainte-Sophie, en 415, nous avions observé le même goût pour le décor sculpté abondant et somptueux. Cent ans plus tard, ce goût se maintient et il tend à s'amplifier encore. Relevons maintenant le détail des motifs qui figurent sur les autres fragments retrouvés, et notamment sur ceux que nous reproduisons sur les fig. 2, 3 et 4. Toutes ces photographies montrent, sous des angles différents, des morceaux de la même corniche intérieure. La fig. 2 donne une première idée du décor appliqué aux moulures de la corniche de Saint-Polyeucte : frise de « palmettes » très particulières qui, finement découpées et détachées d'un fond lisse, tapissent la grande moulure du haut. Suit une zone de consoles plates décorées chacune d'une palmette alternant avec des tablettes plates sur lesquelles se détachent en clair sur foncé (autres motifs à claire-voie) des monogrammes enfermés dans des médaillons. Cette série de médaillons a dû se prolonger sur un espace considérable. On n'en conserve qu'un petit nombre ; les autres, cassés, sont illisibles. Je me demande si ces monogrammes, variés et nombreux, ne traduisaient pas une partie de la

1. Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 33.

2. E. Kitzinger, dans *Dumbarton Oaks Papers*, III, 1946, réunit une sorte de *corpus* des chapiteaux byzantins à *zodia*. Le paon y apparaît sur les chapiteaux fig. 72, 75, 81, 103-106, 120.

très longue épigramme, dont il est dit qu'une partie en était inscrite dans la nef et une autre partie sur des plaques spéciales dans le vestibule ou l'atrium. Sous la zone des mouogrammes et consoles on distingue uue frise de palmettes eufermées daus des couronues de lauriers ou des « rubans » demi-circulaires ; plus bas encore, une autre frise avec des acanthes.

Revenaut en arrière, regardons de plus près la première frise, qui est la plus importante. Entièrement découpé et détaché du foud, cet ornement agit d'abord par ses effets de clair-obscur, mais il ne se prive pas pour autaut de nuances dans l'expression plastique des motifs découpés — feuilles, tiges, « cornes d'abondance ». Autre particularité : c'est un ornement fait de motifs symétriques et rigides juxtaposés (contrairement à tous les rinceaux, tresses et motifs similaires qui se déplient par mouvement latéral). Il s'agit d'un développement du thème ornemental de la palmette qu'on répète infiniment, mais qui ici se complique de deux façons parallèles. D'une part parce que, à la place d'une palmette qui se répète, il y a deux palmettes alternant, et chacune d'elles est encadrée et complétée par des motifs accessoires plus ou moins importants qui, une fois dans le circuit rythmique, s'incorporent dans la frise des palmettes et l'enrichissent ; et, d'autre part, parce que le créateur de ce genre d'ornement en augmente l'effet et les possibilités de distraire le spectateur, en permettant une lecture de l'ornement, indifféremment la tête en haut ou en bas. Ainsi, si on le regarde normalement, on y relève, de distance en distance, un tronc retenu par un anneau et, partant de là symétriquement, deux feuilles et deux « cornes d'abondance » ; celles-ci donnent naissance chacune à une tige incurvée, et celles-là, en se joignant au-dessus du tronc initial, se transforment en grande feuille suspendue et en un fleuron dressé. Entre ces « buissons » plus importants une tige à feuilles de lierre sert à rappeler le rythme de l'ornement. Mais on peut aussi lire cette frise la tête en bas, et ce qui servira alors à scander l'ornement c'est la répétition, par alternance, tantôt d'un fleuron à trois lobes qui supporte une grosse palmette à sept lobes, tantôt un as de pique (ou feuille de lierre dressée) qui soutient la feuille sortie des « cornes d'abondance », qui, elle aussi, est cette fois une palmette, un peu moins haute que le première. Vu de ce côté l'ornement rappelle le motif classique de la frise de palmettes de deux types alternant. Mais dans le cas qui nous occupe (fig. 2) les choses se compliquent du fait d'une rallonge à la base (toujours, si l'on regarde la frise « la tête en bas »), avec sa zone de fleurons à trois lobes, d'as de pique et de demi-feuilles qui, se détachant de tiges inclinées, remplissent, de ce côté de l'ornement, le même rôle d'éléments de liaison que la fine tige de lierre avec ses feuilles jouait du côté opposé (voir ci-dessus). Cette description si longue peut paraître fastidieuse, mais c'est à travers une analyse de ce genre qu'on se rend compte de la nature des ornements de ce genre, dont on salue ici l'apparition première dans le décor monumental des édifices constantinopolitains. C'est à des formes ornementales semblables qu'a recours le décorateur de Sainte-Sophie, une vingtaine d'années plus tard, notamment là où il compose une frise de motifs incrustés (en marbres polychromes), qui court au sommet des murs droits, c'est-à-dire au pied des arcs et des voûtes.

Fig. 3. On y retrouve la même corniche, mais un autre fragment de celle-ci et qu'on regarde d'en-dessous. Les consoles avec palmette et les monogrammes dans des cercles y occupent la même place, et cette photographie permet de bien observer le premier type de palmette compliquée qu'on applique à la décoration des consoles. Il s'agit d'un motif à deux palmettes superposées, celle du bas étant fendue au milieu de manière à laisser la place à une seconde palmette. Celle-ci

est comme une feuille polylobée dressée qui se détache sur un motif arrondi et festonné un peu plus large. Au-dessus court une frise qui se décompose en une série de motifs identiques rapprochés d'un relief assez accusé et traité au trépan. Chaque motif comprend deux demi-feuilles symétriques placées entre deux petits rameaux ou deux autres feuilles aux bords découpés. Sur d'autres secteurs de cette même frise, on voit plus distinctement que le motif en question varie dans le détail, mais que, dans sa forme la plus correcte, il comprend un « noyau » en forme d'amande, mais aux bords extérieurs découpés, et deux motifs végétaux qui l'enserrent de deux côtés (d'abord une demi-feuille, puis une feuille entière, toutes deux aux contours en zig-zag et tendant à se joindre par l'extrémité supérieure et à former ainsi une espèce de couronne autour du « noyau » central (qui rappelle un fleuron) (voir fig. 8 de l'article de Mango et Ševčenko).

Fig. 4. Même corniche et même genre d'ornements, mais avec plusieurs variantes qui n'apparaissent pas sur d'autres photographies. Sur la moulure principale, alignement de palmettes identiques : un tronc d'où partent un nœud central et deux grandes demi-feuilles symétriques ; à l'intérieur du nœud s'installe un fleuron à trois pétales, tandis qu'au-dessus se dressent deux autres rangées de ces pétales. Entre ces palmettes complexes vues de côté, on trouve de grosses marguerites à huit pétales qui, elles, sont vues de haut. Les grandes palmettes complexes de la moulure principale s'appuient alternativement sur une console et sur une tablette à monogramme. Les palmettes des consoles sont autres que celles de la moulure, mais non moins complexes. Cette fois, c'est un tronc central qui s'élargit fortement à la base et qui donne naissance, au delà d'une grosse bague, à deux demi-feuilles symétriques. Une bande ou tige passe derrière ces feuilles et forme une courbe symétrique qui retombe vers les deux extrémités. Chacune d'elle s'achève par un fruit, probablement une pomme de grenade ; enfin, dans le prolongement vertical du tronc on trouve un motif pointu (la pointe en bas) qui présente trois ou cinq lobes au-dessus de la courbe aux grenades. Plus bas encore, c'est une rangée de petites palmettes, sous des cadres demi-circulaires formés par une bande aux extrémités enroulées, ces motifs étant découpés à jour, tout comme les motifs de la dernière moulure en bas : sur un fond évidé on y voit alterner de petits fleurons simples et des pointes appuyées sur les pétales extérieurs de ces fleurons. Le vide derrière les deux dernières rangées de motifs est particulièrement visible.

Après avoir analysé ces ornements sculptés, nous sommes certains de pouvoir dire que le répertoire des décorateurs de Saint-Polyeucte est très distiuct de celui de la Sainte-Sophie de 415, et que, si celui-ci était de tradition classique, celui-là ne l'était pas ; du moins il ne l'était pas pour une partie essentielle des motifs qu'on y voyait. Toutes ces palmettes rigides et compliquées et le motif de leur alignement nous sont familiers par contre par les œuvres sassanides et leurs dérivées, et notamment par les ornements des soies iraniennes ou imitées des modèles iraniens[1]. L'une des leçons majeures des sculptures provenant de Saint-Polyeucte est celle-là : elles nous apprennent que vers 520 les ateliers de décorateurs constantinopolitains qui travaillaient pour les princes avaient rénové le répertoire ornemental qu'ils trouvaient autour d'eux en y introduisant de nombreux motifs et des principes esthétiques d'origine persane. Non pas qu'ils aient été les premiers Byzantins à imiter des motifs iraniens. Des emprunts de ce genre se sont

1. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*[4], Pl. III, fig. 57, 58, 60, 61, pl. VIa, 195, 200 et sur les planches à la fin du livre fig. 9 à 21, 30, 45 et suiv.

faits, accidentellement, à toutes les époques, et à un âge rapproché de celui de nos sculptures, au Ve siècle, certaines mosaïques ornementales de Saint-Georges à Salonique imitent certainement un tissu de luxe persan ou d'allure persane. La soie à petits oiseaux qui a servi à confectionner le costume de l'une des suivantes de Théodora, sur la mosaïque de Saint-Vital, n'est pas d'une autre origine[1]. Mais je crois que la sculpture architecturale byzantine n'avait pas été atteinte avant Saint-Polyeucte par cette vague d'emprunts aux modèles sassanides ou iranisants. Sainte-Sophie, on l'a rappelé, reproduit un de ces motifs en palmette compliquée, sur une bande décorative en marqueterie, qui fait le tour de la Grande Église à la hauteur de la corniche des murs droits. Sainte-Sophie offre aussi des décors d'écoinçons à motifs plats en tapis, qui sont d'un goût oriental très net, et les chapiteaux justiniens sont décorés de motifs méplats, qu'on attribue également à l'Orient. Mais d'une façon générale, les décorateurs de la Grande Église sous Justinien ont été moins redevables à l'art oriental que ceux de Saint-Polyeucte, et cela n'est peut-être pas le fait du hasard. Ce courant pro-oriental a pu se répandre à Constantinople sous le règne des empereurs pro-monophysites, et notamment sous le long règne d'Anastase (491-518). Les sculptures de Saint-Polyeucte pourraient refléter le style pro-oriental de l'art qu'on favorisait sous le règne d'Anastase.

Nous verrons dans un autre chapitre que ce genre de décoration sera remis à la mode au début de la « renaissance » dite des Macédoniens (voir p. 121).

Autres exemples de sculptures décoratives monumentales

C'est tout à fait exceptionnellement qu'on peut attribuer à un édifice daté ou à un édifice précis, quel qu'il soit, des morceaux de sculpture architecturale, parmi ceux qui, en grand nombre, sont déposés dans les musées et avant tout dans le Musée Archéologique d'Istanbul. Nous en réunissons un certain nombre sur notre Pl. XIX, mais il va sans dire que ce ne sont que des exemples, qui ne prétendent même pas rappeler toutes les catégories essentielles de ce genre de sculptures. Tous ces exemples sont du Ve et du VIe siècle ; l'une des pièces a subi des transformationx suggestives au début du VIIe :

Pl. XIX, 4 et 5 : exemple d'un des chapiteaux, nombreux à Byzance à la fin du Ve siècle et au début du VIe (Kitzinger, *Dumbarton Oaks Papers*, 3, p. 17 et suiv.), qui sont de l'espèce la plus luxueuse. Le tailloir y est divisé en deux registres : celui du bas offre une corbeille d'acanthes, celui du haut a pour motif de décor principal quatre protomes d'animaux ou de monstres. Ces chapiteaux qui s'inspirent des chapiteaux achéménides, à travers des intermédiaires qui n'ont pas été établis, ont dû se fixer à Byzance à l'époque des empereurs pro-orientaux dont il a été question tout à l'heure. Faut-il attribuer au courant d'art asiatique que nous venons d'observer à Saint-Polyeucte la création de la version byzantine du chapiteau iranien ? La question mériterait d'être étudiée. En attendant, nous ne considérerons qu'un seul exemple de ce genre de chapiteaux, qui en offre une des variantes les plus classiques : les protomes d'angles appartiennent à des griffons fortement modelés (cf. un autre exemple au même Musée, avec des griffons mieux conservés, mais sans personnages : Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, Pl. 33, attribué

1. M. Van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève 1924, fig. 75, 77, 198.

au VIe siècle), tandis qu'entre eux se tiennent quatre petites figures d'anges un peu trapus, mais bien campés et dotés d'un beau visage à l'antique. Ils ont de longs cheveux bouclés et de grandes ailes ; de beaux plis antiques organisent leurs vêtements. Il n'y a que le nimbe, inattendu, qui y relève du christianisme. Ce chapiteau byzantin, que j'attribue au Ve siècle, est à retenir comme un exemple constantinopolitain de chapiteau à personnages. Parmi les chapiteaux « romans » d'Italie Méridionale inspirés par des modèles byzantins, on en voit souvent qui, au XIIe et au XIIIe siècle, prennent pour modèle des tailloirs de ce genre, avec quelques petits personnages fixés à mi-hauteur du chapiteau de ce type. Les chapiteaux byzantins du Ve et du VIe siècle ont leur place parmi les sources immédiates de la sculpture figurative romane.

Les fig. 1 et 2 de la planche XIX proviennent d'un même édifice et, lors de leur confection, au début du VIe siècle probablement, ils étaient identiques. C'est celui de gauche (fig. 1 ; dans la cour de Sainte-Sophie, côté ouest), qui a conservé intact son décor primitif, dont le motif principal est un masque de théâtre antique placé entre deux cornes d'abondance entrecroisées. Ce motif était répété trois fois tout autour de chacun des tailloirs. Le reste était tapissé de petits motifs, dont des acanthes et surtont des palmettes simples alternant avec de grosses perles, en bas et feuilles rigides du genre Sainte-Polyeucte en haut, entre les volutes mutilées. La présence de masques de théâtre, sur des chapiteaux du début du VIe siècle, peut surprendre, mais il suffit de se souvenir des diptyques consulaires de la même époque exactement, où l'on évoque des représentations théâtrales et où l'on figure des acteurs portant le masque (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, pl. 2, 19 ; T. Rice et Hirmer, fig. 26 ; cf. *ibid.* fig. 4, 14). Sur d'autres diptyques consulaires, on aperçoit également des « cornes d'abondance » entrecroisées, assez apparentées à celles de nos deux chapiteaux.

Cependant l'un de ces chapiteaux, identiques à l'origine, fut remanié cent ans environ après sa confection[2], ainsi que nous l'apprend une inscription, sur ce chapiteau (pl. XIX, 2) : + ὁ θ(εὸ)ς τῶν ἁγίων βοή(θ)ι Ἡρακλίῳ τῷ δεσπότῃ. L'cmpereur Héraclius a régné entre 610 et 641. La transformation a consisté à faire disparaître le masque théâtral antique dont on fit un *titulus* pour l'inscription impériale, tandis que la grande boucle du masque a donné nn anneau tressé suspendu au *titulus*. Sans pouvoir l'affirmer, j'ai l'impression que, dans la pensée des transformateurs du masque, le *titulus* était en même temps une espèce de stemme (voir l'arc qui le surmonte), auquel était attachée une couronne. On connaît l'usage très courant à Byzance et ailleurs, au haut Moyen Age, de suspendre des couronnes autour des autels, et, à une époqne voisine du règne d'Héraclius, de nombreuses représentations de ce genre de couronnes votives suspendues ont été introduites dans le décor en mosaïques omeyyades du Dôme du Rocher, à Jérusalem (691)[3]. L'inscription gravée sur le chapiteau : « Seigneur des saints, sauve le souverain Héraclius » convient on ne peut mieux à une couronne votive. La forme de la couronne, telle qu'elle a résulté des transformations du temps d'Héraclius, rappelle les couvre-chefs aussi hauts et rigides que les empereurs

1. Grabar, *Peinture byzantine* (éd. Skira), p. 70.
2. Ni G. Mendel, dans le *Catalogue* n° 755, ni M. Talbot Rice, qui a reproduit récemment et commenté ce chapiteau (*Kunst aus Byzanz*, fig. 34 et notice) ne semblent avoir remarqué le remaniement que nous signalons ci-dessous.
3. Sur ce thème des mosaïques de Jérusalem et l'usage de suspendre des couronnes votives, à Byzance et ailleurs, avec bibliographie et figures : Oleg Grabar, *The Dome of the Rock in Jerusalem*, dans *Ars Orientalis*, III 1959, p. 33-62.

du VIIe siècle portent sur leurs portraits à S. Apollinaire in Classe. Quant à l'anneau tressé suspendu, je n'en connais pas d'autre exemple, sauf qu'il était d'usage de suspendre aux couronnes votives des offrandes diverses (croix, colombe, inscriptions portant le nom du donateur). Les couronnes visigothiques de Guarrajar sont les plus célèbres pièces de ce genre.

L'invocation au « Dieu des saints » nous inclinerait à penser que le chapiteau transformé était employé dans une église ou chapelle palatine dédiée à un ou à plusieurs saints. Mais on ne saurait dire de quel sanctuaire il peut s'agir, de même que rien ne nous permet de répondre à la question : est-ce un seul chapiteau à masque qui a été transformé, sous Héraclius, ou plusieurs ? Est-ce le désir de supprimer un motif aussi peu chrétien qui est l'origine de la transformation, ou une raison spécifique quelconque que nous ignorerons toujours ?

Malgré toutes ces incertitudes deux leçons se dégagent de l'examen de ces deux chapiteaux : 1) le thème classique des masques de théâtre a pu être appliqué à Byzance, au VIe siècle (probablement avant Justinien), à la décoration d'une série de chapiteaux ; 2) le plus grand des hasards nous permet de constater qu'un chapiteau byzantin du VIIe siècle pouvait être le frnit d'une transformation, dans un sens moins « païen », d'nn chapiteau d'un siècle précédent. Sauf erreur, on n'a jamais encore observé de transformations de ce genre à l'intérieur de la période byzantine.

Le chapitean du pilastre que nous reproduisons Pl. XIX, 3 est de la même famille qu'un chapiteau de colonne du même Musée d'Istanbul récemment publié (T. Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 32 en bas). Dans tous les deux, on reprend le vieux motif classique d'un visage d'homme barbu, formé à l'aide de feuilles d'acanthe. Un troisième exemple byzantin nous en est offert par une mosaïque de pavement du Grand Palais de Constantinople (*The Great Palace of the Byzantine Emperors*, 1, pl. 49). Tandis que les deux autres exemples sont d'un travail plus élégant, c'est le relief que nous publions qui s'en tient le plus strictement à la règle du genre, à savoir que le masque barbu qu'on fait apparaître au milieu des acanthes doive le moins possible à des éléments de dessin autres que ces feuilles. Je ne crois pas qu'on puisse en tirer un argument quelconque en faveur d'une date plus ancienne de la pièce que nous reproduisons. Le style des feuilles latérales, assez maladroites d'ailleurs, mais grasses et fortement modelées, et des deux rosaces qui flanquent le masque, elles aussi d'un dessin libre et irrégulier, mais sculptées avec vigueur, parlerait en faveur du Ve siècle. Le chapiteau publié par M. Talbot Rice est d'une stylisation plus suave, et le dessin ainsi que la plastique des feuilles y rappellent les pièces de Saint-Polyeucte, et notamment les ornements du chapiteau de pilier avec le paon (T. Rice et Hirmer, fig. 33 en bas). Quant à la mosaïque de pavement du Grand Palais, je ne peux me résoudre à suivre M. Rice et ses collaborateurs, qui les attribuent au VIe siècle, et je continue à préférer le Ve, à cause notamment de la grâce légère de certains motifs et de la vigueur des autres, c'est-à-dire de divers indices d'une tradition antique qui n'aurait pas encore été transposée dans le style proprement byzantin. Cependant le nombre infime de témoignages, pour tout ce qui est imagerie profane de ce temps, nous invite à la plus grande prudence, et il est peut-être vain dans ces conditions de vouloir choisir entre le Ve et le VIe siècle à propos de ces mosaïques de pavement.

Nos planches XX et XXI réunissent des photographies de deux fragments d'un fût de colonne tapissé de reliefs. Le premier de ces fragments correspond à la partie supérieure de la colonne : nn listel saillant décoré de feuilles de lierre en

marque le sommet ; le second fragment se situait quelque part plus bas, sans qu'on puisse dire à quelle distance du premier fragment ou de l'extrémité inférieure du fût. Il n'y a aucune raison de penser à deux fûts différents, comme l'avait fait G. Mendel, dans son *Catalogue*, II, nos 658 et 659, p. 435 à 442.

Favorisé par la matière, un marbre blanc au grain très fin, le sculpteur byzantin à réussi à réaliser une œuvre remarquable : belle composition générale, définie par le réseau de ceps de vigne et de feuilles habilement modelées et disposées de manière à couvrir toute la surface, sans risquer la monotonie ; installation adroite et représentation fort heureuse de plusieurs animaux : un zébu paissant, une chèvre, un chien de berger. Le style réaliste de ces animaux est parfait, et il en est de même des deux figures de campagnards représentés au milieu du réseau des feuilles, qui remplacent adroitement un paysage champêtre : c'est un jeune berger au repos et un villageois âgé qui bêche. Par un artifice traditionnel, le sculpteur a fait sortir du fond de son relief une saillie du sol, le strict nécessaire pour poser les pieds du berger avec son chien et de l'ouvrier.

Sur le second fragment tout obéit au même système de décor dominé par les feuilles de vigne. C'est sur une de ces feuilles même que marchent les deux personnages d'un groupe inexpliqué, tandis que plus loin les feuilles s'écartent davantage pour laisser la place à une image entière du Baptême du Christ : Main Divine dans un rayon (sur le fond d'une feuille), Jean baptisant Jésus, deux anges, l'eau du Jourdain, et, plus bas à gauche, restes d'une personnification de la source du fleuve. La date, même approximative, de cette pièce célèbre n'est pas facile à établir, car il s'agit d'un hapax, quant à l'objet dans son ensemble et quant à l'iconographie profane et chrétienne qu'on y trouve appliquée. On ignore la destination de cette colonne de marbre aussi soigneusement décorée et le sujet de la scène avec deux personnages porteurs d'animaux. On pourrait évidemment tirer argument du style des draperies et des feuilles de vigne, et c'est là en effet qu'on aurait le plus de chance de trouver des analogies utiles pour la chronologie. Pour ma part je me contente d'indiquer la ressemblance avec le relief de Saint-Polyeucte qui décore le mur au-dessus de la niche du paon : la façon de traiter la feuille de vigne et de l'utiliser pour recouvrir une surface me semble très voisine, et cela nous inviterait à penser à la première moitié du VIe siècle pour le marbre que nous sommes en train de décrire. Je n'arrive pas à tirer autant de l'examen des draperies, qui ne sont certainement pas les mêmes que sur les statues et reliefs constantinopolitains de 400 environ, qu'il s'agisse de sculpture profane ou religieuse, officielle ou rustique. Ces draperies, assez amples et souples (voir les longs plis en tube au bas de la robe du personnage de droite, Pl. XXI, 2, et les plis qui se terminent en triangle, le long du bord inférieur du vêtement de l'autre personnage de la même scène) auraient pu suffire pour retrouver des pièces apparentées, mais je n'en vois pas parmi les rares reliefs paléobyzantins en marbre, tandis que les rapprochements avec les sculptures en ivoire ne me semblent pas suffisamment justifiés. A une exception près peut-être, en faveur du diptyque impérial du Louvre (qu'on appelle Barberini[1]), avec un empereur anonyme cavalier. En effet, il existe une ressemblance certaine entre le visage de cet empereur et le visage du personnage à droite de notre Pl. XXI, 2. Elle tient à la forme de l'ovale et surtout du dessin de la bouche, assez longue, au-dessus d'un large menton. Partant de là, on peut trouver une ressemblance entre les plis des draperies : comparer le bas de la robe de la même figure (plis-tubes se terminant par un triangle d'ombre) et les tuniques des barbares (à la hauteur de la ceinture du premier d'entre eux, sur l'ivoire), etc. Mais il ne s'agit là que de traits qui pourraient n'avoir rien d'exclusif, bien que de part et d'autre on observe un autre trait commun : l'ampleur des formes, notamment des membres et du torse nus (sur notre relief, voir les jambes de Jean et la figure entière de Jésus dans le Jourdain).

1. Par exemple, dans Grabar, L'*Empereur*, Pl. IV.

C'est à un autre bas-relief du VIe siècle que nous fait penser un détail : les flots dissimulant le bas du corps de Jésus et la scène du Baptême dans son ensemble, les quatre personnages étant alignés ou presque face au spectateur, tous placés le long du bord supérieur du fleuve. C'est un groupement qui n'est pas banal et qui ne sera pas retenu par l'iconographie chrétienne, byzantine et autres. Mais il y a des chances que cette formule soit proprement constautinopolitaine, car on en voit une seconde application sur un médaillon d'or trouvé à Chypre (au Musée de Nicosia) que, pour des raisons sérieuses, M. Marvin Ross croit exécuté à la Monnaie impériale de Constantinople, sous l'empereur Maurice (582-602) (*Dumbarton Oaks Papers*, XI 1957, p. 227 et s.). Notre relief est infiniment plus beau que celui du médaillon, mais quoique renversé, c'est le même ordre des figures et le même alignement, ainsi que les mêmes proportions colossales données à saint Jean, et des proportions réduites (même par rapport aux anges) réservées à Jésus. Il y a trois personnifications à l'antique, dans les eaux du Jourdain, sur le médaillon, on en découvre deux, mutilées mais présentes, en bordure de la surface aquatique du Jourdain, sur le relief. Celui-ci recourt donc au même schéma iconographique que le médaillon, mais, si celui-ci est de l'extrême fin du VIe siècle, le relief a bien des chances d'être sensiblement antérieur et remonter plutôt au début du VIe siècle, comme l'ivoire Barberini.

En appendice, voici quelques mots d'observation sur le sujet indéchiffré des deux personnages Pl. XXI, 2. Ce groupe a été souvent mal décrit. Aussi, pour faciliter les recherches ultérieures, voudrions-nous consigner ici le fruit de notre examen attentif et répété de ce petit relief énigmatique. Les deux personnages portent sensiblement le même costume, à savoir une longue et ample tunique qui leur descend jusqu'aux chevilles et a de longues manches. Tous les deux enroulent autour du haut du corps une espèce d'écharpe qui passe sous le coude droit et par-dessus l'épaule gauche. Il s'agit peut-être d'un petit manteau. De l'identité du costume on pourrait conclure à l'identité du sexe des deux figures, et cela reste possible. Mais on remarquera que le personnage à gauche, imberbe comme l'autre, a des cheveux apparents aux longues mèches parallèles qui descendent jusqu'aux oreilles (cf. Théodoric sur ses médailles), tandis que l'autre personnage porte un bonnet de forme indistincte, que le premier personnage saisit précisément de sa main gauche (est-ce dans le but de l'arracher ?). Le premier personnage est tourné de face et immobile, le second fait un pas dans sa direction. Le premier tient un oiseau, probablement un coq ; l'autre, un petit quadrupède qui semble pourvu de longues jambes de derrière et dépourvu de queue. Le coq et le lièvre (?) se touchent ou presque. Que signifie cette scène ? A-t-elle un rapport quelconque avec le Baptême du Christ figuré un peu plus haut et à droite ? Aucune analogie, aucun texte ne sont venus jusqu'ici au secours des archéologues pour expliquer ce groupe.

Parmi les monuments réunis sur la planche XXII, il y en a un (3) que nous verrons plus loin, avec les sculptures des piliers de chancel, et un autre (4) qui sera étudié à côté des sculptures d'une corniche de Salonique, parce que, de part et d'autre, le thème principal est dans une frise d'animaux. Dès maintenant nous examinerons un chapiteau pour deux colonnettes (1) et une console historiée (2).

Le chapiteau Pl. XXII, 2 est décoré de tous les côtés : un buste en haut relief sur chacun des petits côtés ; une composition entière sur les côtés longs. Le sujet de ces compositions est manifestement profane et païen, puisqu'on aperçoit deux personnages féminins, trapus et potelés, aux seins minuscules, aux longs cheveux ; ils bondissent ensemble et symétriquement en portant ensemble un panier avec des poissons et, chacun séparément, un petit vase rond à onguent. Chacune de ces néréides a jeté sur ses épaules un voile léger qui se gonfle au vent au-dessus de sa tête.

De même que les sculptures rustiques de 400 environ, ce relief à l'accent sensuel, presque érotique, surprendra tous ceux qui ne voient dans l'œuvre byzantine que les réalisations conventionnelles et harmonieuses d'un art religieux ou d'un art théocratique. La sculpture que nous examinons paraîtrait mieux à sa place dans l'art copte, où d'ailleurs des sujets à personnages aquatiques y compris les néréides porteuses de quelque chose, et les personnages nus de tout genre, réunis en groupes symétriques et mouvementés, ne manquent point. Mais nous sommes bien en présence d'un chapiteau provenant de Constantinople et qui a dû décorer autrefois une salle à usage profane quelconque. Là où l'on confectionnait, au VIe siècle et même au VIIe, des quantités de vases en argent décorés de sujets mythologiques, nymphes et animaux marins compris (derniers exemples sous l'empereur Constant II, 641-668 : L. Matzulewitch, *Byzantinische Antike*, 1929. E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, 1961), il n'y avait aucune raison pour ne pas répéter ces mêmes sujets sur les chapiteaux des salles profanes quelconques. C'est à cette argenterie byzantine à décor mythologique qu'il faut penser en premier lieu pour essayer de dater le chapiteau aux néréides, et cela nous amènerait au VIe-VIIe siècle. C'est la première fois, il me semble, qu'un lien quelconque de cette argenterie célèbre avec l'art monumental de la capitale byzantine est suggéré ainsi, et ce rapprochement est la leçon majeure que nous pensons pouvoir tirer de l'examen de cette sculpture.

L'intérêt de la console Pl. XXII, 2 est du même ordre. Cette pièce, trouvée dans l'île de Thasos, provient d'un édifice sur lequel nous ne savons rien. Le décor en est inattendu si l'on pense à la fonction certaine de ce corbeau : tenir un plafond en bois. Mais l'expédition américaine récente au Mont Sinaï (grâce à l'amabilité du professeur Kurt Weitzmann, j'ai pu consulter quelques photographies prises par cette expédition) a pu découvrir *in situ* les grandes poutres du plafond de la basilique justinienne Sainte-Catherine, et constater que ces poutres en bois étaient décorées de reliefs représentant principalement des sujets aquatiques ou marins. Si surprenant que ce soit, ce thème courant de l'art de l'époque romaine, particulièrement en Égypte mais aussi ailleurs, a été appliqué, au VIe siècle, à la décoration d'un plafond d'église.

A première vue il paraît étrange de représenter la mer et n'importe quelle surface d'eau sur un plafond et en général dans les parties hautes d'un édifice. Mais les auteurs des reliefs du plafond du Mont Sinaï n'ont pas été seuls à choisir ce sujet pour la décoration d'une partie élevée d'un édifice. On se souvient, par exemple, que les mosaïques constantiniennes de la coupole de Sainte-Constance à Rome présentent ce sujet, en bordure de cette voûte. Il revient sur des mosaïques plus tardives, dans les absides des églises romaines, dans les tympans des églises coptes et romanes (Pavie), sur des arcs romans divers, sur l'image d'une architrave du Sacramentaire carolingien de Saint-Médard de Soissons, etc. Cette tradition s'appuie probablement sur la croyance des Anciens en une zone aquatique située dans le ciel (source des pluies) (cf. provisoirement Grabar, *Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France* 1957, p. 98). Le sujet mérite une étude plus approfondie.

Mais, en attendant, la console à sujets maritimes que nous publions trouve au moins des analogies dans les monuments que nous venons de rappeler, et surtout dans les reliefs des poutres en bois du VIe siècle, sur le plafond de l'église du Sinaï. Ce monument en particulier nous permet de supposer que la console byzantine pouvait provenir d'une église chrétienne. Quant à sa date, tout ce qui a été dit au sujet des motifs mythologiques et marins d'origine classique, à propos du chapiteau ci-dessus, est également valable pour cette console. Elle aussi devait être citée en rapport avec les vases en argent byzantins du VIe et du VIIe siècle, qui empruntent souvent leur décor au répertoire maritime d'origine classique.

On retiendra ce service que nous rendent les modestes sculptures architecturales byzantines du VIe et du VIIe siècle : grâce à elles (et aux mosaïques de pavement du Grand Palais, que je crois un peu plus anciennes), la surprenante argenterie byzantine à décor mythologique et classique sort de son isolement et trouve des appuis dans l'art monumental de la capitale byzantine.

Les fig. 3 et 4 de la planche XXII et toutes les figures des planches XXIII et XXIV reproduisent des reliefs d'origine, de destination et de style différents, qui tous figurent des animaux.

Le fragment Pl. XXII, 3, trouvé dans la région de Sivas, a été toujours considéré comme provenant d'un chancel. Les dimensions de la dalle le permettent, et la technique des sculptures figuratives — à fond perforé — semble le confirmer. Mais on ne peut citer aucun autre exemple certain de chancel décoré d'un centaure et d'une scène de chasse (de cirque). Ces sujets profanes pourraient faire penser à une barrière quelconque installée dans un cirque ou dans un autre édifice profane, palais, tribunal, etc. Cette dernière hypothèse n'est pas à rejeter, mais notre ignorance de l'aménagement intérieur des édifices publics et privés byzantins est si complète que nous ne sommes en mesure ni de la transformer en certitude, ni de l'écarter. Nous ne connaissons pratiquement que les chancels d'église. Or si, parmi ceux qui nous sont conservés, on ne trouve pas de sujets apparentés aux images de notre dalle, on en verra plus loin (p. 73 et suiv.) qui, certainement analogues, décorent les petits piliers qui servent à retenirl es dalles des chancels. Or, ces petits piliers et les dalles ne font qu'un, du point de vue du mobilier monumental des églises, et il ne serait pas surprenant que les reliefs figuratifs des petits piliers et des dalles relèvent du même cycle d'images.

Cette observation nous paraît importante pour l'étude de tous les reliefs de ce genre, et elle nous permet en tout cas, toujours sous forme d'hypothèse, mais d'une hypothèse plausible, d'attribuer la dalle sculptée que nous examinons à une paroi de chancel d'une église.

Les mêmes reliefs des petits piliers de chancels que nous étudierons plus loin nous permettront d'attribuer la présente dalle au VIe siècle. C'est d'ailleurs la façon traditionnelle de dater cette pièce, mais qui n'était appuyée sur aucun argument.

Les figures du centaure, du chasseur et de la panthère dressée qu'il tue sont adroitement taillées et se rapprochent de la sculpture en ronde bosse. Les corps ont l'ampleur des sculptures antiques et les mouvements sont à la fois libres et rythmés. Ils permettent d'inscrire adroitement les deux sujets superposés dans un cadre très étroit. Tout ceci reflète une familiarité certaine avec la tradition classique de la sculpture à personnages, et il est intéressant de rappeler à cet égard que cette pièce, trouvée au fond de l'Asie Mineure, a dû être confectionnée loin de la capitale byzantine. Cela signifie qu'au VIe siècle un art de ce style antiquisant a pu être pratiqué dans une cité byzantine de l'Asie Mineure centrale.

Si l'on fait abstraction de l'échelle de ce relief, celui-ci fait penser aux parois sculptées des coffrets en ivoire byzantins. Là aussi on voit de petits personnages, des scènes de chasse, des centaures et autres sujets d'un cycle profane, installés sur des panneaux individuels que séparent des cadres décorés de rosaces[1]. Ces cadres y font saillie par rapport aux panneaux sculptés, tout comme sur le présent relief, et il y a des exemples de coffrets où, comme ici, les rosettes s'inscrivent dans les boucles d'une espèce de tresse. Cette ressemblance n'est certainement pas fortuite, et il y a longtemps qu'elle aurait dû être mise à profit par ceux qui ont à expliquer les coffrets byzantins en ivoire du Moyen Age et leur origine. Notre relief y serait d'ailleurs à citer moins comme un antécédent — car les coffrets médiévaux continuaient directement une tradition de la fin de l'Antiquité, qui déjà connaissait ce genre d'objets avec un décor semblable — qu'en témoin des étapes de transmission de cette tradition, pour le VIe siècle. Car ce relief de chancel a l'air plutôt de porter à l'échelle d'un meuble monumental un genre de décor emprunté à des objets mobiles, genre coffrets (Voir ci-après sur le cycle d'images semblables qui décorent les petits piliers des chancels, p. 73).

La frise du Musée Archéologique d'Istanbul, Pl. XXII, 4, décore l'un des côtés d'une longue dalle épaisse, mutilée aux extrémités et brisée en son milieu. On ne connaît pas sa longueur initiale ni sa destination. A en juger d'après son revers, elle a dû être encastrée dans un mur, mais on ignore, faute d'analogies, le genre d'édifice que cette sculpture a pu décorer, ainsi que l'emplacement qu'on a pu lui réserver. La dalle nous paraît trop épaisse pour avoir fait partie d'une paroi de chancel. Une utilisation comme linteau de porte serait possible, mais il faudrait se rendre en Syrie pour trouver des linteaux sculptés d'époque chrétienne et notamment des linteaux — particulièrement rares — qui offrent des images sculptées d'animaux. Et encore aucun des exemples connus ne traite-t-il le même sujet que le relief que nous examinons, à savoir la lutte entre animaux.

C'est à l'intérieur d'un cadre saillant (dont il ne reste que de pauvres fragments) que le sculpteur a représenté une série d'animaux, tous trapus et massifs, mais assez bien observés. Les animaux sont alignés le long de la frise et se détachent sur un fond lisse, sauf quelques plantes pour occuper les vides. On remarquera la forte saillie des reliefs, le soin donné à la représentation du poil des animaux et la fermeté du dessin de la seule tête bien conservée, celle du taureau. De gauche à droite : un ours mort couché sur le dos, un autre ours terrassant un taureau, un ours (voir les pattes) et un bouc (?) affrontés.

Le réalisme de ces images d'animaux et le style direct du sculpteur, qui ignore toute tendance à l'interprétation plus élégante du sujet, parleraient en faveur d'une date ancienne. La tête du taureau rappelle celle du bœuf symbolique du tétramorphe d'Alahan Monastir, en Isaurie, qui est du Ve siècle. Mais notre relief est plutôt antérieur, et notamment antérieur aux reliefs de la corniche sculptée qu'on verra ci-dessous et qui traitent un sujet analogue, mais dans un style plus conventionnel. Ce style convient peut-être mieux à ces autres sculptures qui, contrairement à la présente frise, sont étroitement liées à un décor architectural.

C'est en partant du style seulement qu'on devrait essayer de dater cette frise d'animaux. Mais en l'absence d'analogies, cette tâche est difficile. C'est par exclusion surtout, étant donné le peu de ressemblance avec des reliefs du Ve et du VIe siècle, qu'on proposerait d'attribuer cette œuvre au IVe siècle. On notera,

1. Très nombreux exemples dans A. Goldschmidt of K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts*, I, *Kästchen*, Berlin 1931.

d'autre part, une certaine ressemblance des images des ours et même du groupe de l'ours attaquant un taureau avec des fragments analogues, mais en relief moins accusé, d'une dalle de marbre du Musée de Sofia, qui figurent des Jeux de cirque. Ce rapprochement nous permet de préciser : sur notre relief également, c'est sur l'arène que se déroulent les luttes des animaux. On date la dalle de Sofia du début du IVe siècle, le relief que nous étudions me paraît postérieur et on a d'autant plus de raison de l'attribuer au dernier quart du IVe siècle, qu'il a été trouvé à Istanbul, sur l'emplacement du Forum Tauri, dont les édifices publics furent fondés par Théodose Ier[1].

Sur les planches XXIII et XXIV, nous reproduisons un choix de douze fragments d'une même corniche à consoles, aujourd'hui au Musée byzantin d'Athènes[2]. Chaque fragment présente une figure d'animal ou d'oiseau, et dans un cas, un groupe de deux animaux. Sur certains fragments, un arbre s'élève derrière les bêtes et les oiseaux, tandis que les restes d'un cadre saillant décoré d'une rangée d'oves montrent que ces animaux et oiseaux remplissaient des panneaux assez étroits, en rectangle couché. Grâce aux fragments Pl. XXIV, 3 et surtout 5, on apprend que ces petits panneaux encadrés d'oves étaient séparés les uns des autres par des consoles décorées d'une feuille d'acanthe. On est ainsi fixé sur l'emplacement initial de cette série de sculptures : toutes elles faisaient partie d'une corniche qui, presque sûrement, couronnait le mur extérieur d'un édifice. Celui-ci se trouvait à Salonique, et la tradition veut que ce soit l'église de Saint-Ménas, dont il ne reste plus aucune autre trace.

On ne sait rien sur la date exacte de ce sanctuaire disparu depuis très longtemps, mais on l'attribue au Ve siècle. Cette chronologie ne contredirait pas les données des sculptures que nous présentons, qu'un détail de facture rapproche singulièrement d'un ivoire sculpté attribué à la fin du IVe siècle, la pyxide de Bobbio. La surface de cette boîte est tapissée de figures d'animaux, qui font partie de la scène d'Orphée charmant les animaux et des chasses aux fauves. La toison de plusieurs bêtes — chiens, ours, chèvres, moutons — y est interprétée de la même manière, très conventionnelle, qu'on trouve sur nos reliefs de Salonique, à savoir comme de longues feuilles juxtaposées ou superposées (meilleurs exemples Pl. XXIII, 1, 4). Cette pyxide a également en commun avec nos reliefs la rangée d'oves qui occupe le bord supérieur de la boîte (cf. les cadres des caissons autour des animaux, sur nos reliefs). On devrait peut-être en conclure que la pyxide de Bobbio a été exécutée à Salonique, hypothèse que corroborerait la ressemblance de son style avec le style du camée de Belgrade provenant de Kusadak (un empereur triomphant qui serait Constantin ?) observée par G. Rodenwaldt (*Jahrb. deutsch. arch. Inst.* 1922, p. 36). Toutes ces œuvres — nos reliefs qui décorèrent un édifice de Salonique, le camée trouvé en Serbie et la pyxide — auraient pu avoir vu le jour à Salonique.

Voici, dans cet ensemble, l'énumération des sujets des reliefs que nous reproduisons (pour les autres v. le *Guide* du Musée Byzantin d'Athènes, p. 65-79), dans l'ordre des numéros sur les planches XXIII et XXIV : lion couché, lion attaquant une biche (?), chien, renard (?), un félin non identifié, zébu, six oiseaux différents dont un paon et un canard. Ce dernier a une aile interprétée comme une feuille aquatique.

1. Relief de Sofia : Peirce et Tyler, *Art byz.* I, fig. 13. V. aussi un relief à l'Ermitage, avec d'autres scènes de chasse et de lutte contre les ours. A. V. Bank, *L'art byzantin au Musée de l'Ermitage*, Leningrad 1960, pl. 14.

2. G. Sotiriou, *Guide du Musée byzantin d'Athènes*. Athènes, 1932, p. 36, n°s 65-79, fig. 8. Cf. *Arch. Anz.* 1929, col. 359-360, fig. 20 : un relief avec animaux et oiseaux entre consoles trouvé à Catıl Çeşme, à Istanbul, comparable à ceux de Thessalonique.

La présence du zébu ne signifie nullement que le sculpteur ait subi une influence syrienne ou africaine : l'animal apparaît sur beaucoup d'images romaines, car il a été couramment employé pour les jeux de l'arène. Ce qui distingue toutes ces sculptures, c'est — malgré la stylisation de certains détails — le réalisme des représentations des animaux et des oiseaux, et la façon de les représenter, en cherchant à imiter la forme plastique de chaque partie du corps et en variant les mouvements et les positions. Tandis que d'autres sculptures de haute époque byzantine nous surprenaient, soit par leur rusticité, soit par leur ressemblance avec les œuvres coptes, la présente série de reliefs et la frise qui a été examinée avant ces reliefs nous font connaître un autre courant de la sculpture byzantine, à ses origines, le courant réaliste. Cet art aussi est loin de la sculpture officielle de la Cour constantinopolitaine et des tendances qu'on croit inséparablement liées à l'œuvre byzantine — spiritualité, élégance — mais c'est dans une autre direction encore que s'engagent ici les tailleurs de pierre byzantins. Nous ignorons si ce courant réaliste s'est manifesté pendant longtemps au delà du IVe siècle.

Pour l'histoire de la sculpture médiévale ces sculptures sont fort intéressantes à d'autres égards. Appliqués à la décoration d'une corniche monumentale d'un édifice qui s'élevait dans une grande ville comme Salonique et qui fut construit et décoré à une époque aussi avancée que le IVe siècle, ces reliefs d'animaux et d'oiseaux alternant avec des consoles nous donnent comme une première version des sculptures romanes sur les corniches des églises du XIe siècle-début du XIIe. Sans préciser le rapprochement — ce qui serait déplacé ici, étant donné qu'on ne prétend pas établir un lien direct quelconque entre les reliefs byzantins que nous publions et les sculptures romanes quelles qu'elles soient — relevons l'analogie, pour dire : ces sculptures de Salonique donnent une idée des modèles suivis par les sculpteurs romans, qui en France, en Italie et ailleurs ont pu connaître des monuments semblables. Si c'était des églises, comme on le suppose pour notre exemple de Salonique, la transmission a dû se faire plus facilement. Je ne crois pas que jusqu'ici on ait jamais signalé une série de sculptures antiques de cette importance et qui, par leur date, par leur fonction (décor architectural) et par leurs sujets, nous permettent d'approcher d'aussi près une catégorie essentielle des sources des sculpteurs romans. On pense volontiers à des modèles de ce genre devant des corniches sculptées romanes du type de Saint-Hilaire de Poitiers, et je crois que nulle part mieux qu'à Salonique on ne peut s'approcher de ces prototypes.

Ce n'est qu'une première observation de ce genre. D'autres sculptures byzantines nous donneront l'occasion de revenir sur l'intérêt du témoignage que, interrogées, elles seraient en mesure d'apporter sur la nature profonde et sur l'histoire de la sculpture dite romane.

Après ces reliefs d'animaux de la plus haute époque byzantine, qui ne doivent peut-être rien à l'ambiance créée par le transfert de la capitale de l'Empire à Constantinople, on a le plus grand intérêt à examiner les sculptures strictement byzantiues. Sur la planche XXV nous en réunissons un certain nombre, qui rentrent également dans la catégorie des sculptures architecturales, mais décorent plutôt des chancels et d'autres éléments plus indépendants de l'édifice proprement dit que les reliefs que nous venons de voir. Ce sont, d'autre part, des sculptures du VIe siècle et des produits des ateliers de Constantinople.

Les trois premières figures reproduisent des fragments de parapets d'une église de Philippes en Macédoine, qui a été élevée peu de temps avant Sainte-Sophie de Constantinople et par une équipe qui pratiquait un art très voisin de

celui des ateliers justiniens de la capitale[1]. Plus haut (p. 51) nous avions déjà relevé le motif des deux brebis en adoration devant la croix et rappelé que ce motif figure également — en dessins gravés — sur la porte de bronze principale de Sainte-Sophie de Justinien. Ce qu'il convient d'observer également, sur les fig. 1 et 2, ainsi que sur la fig. 4, qui provient du Grand Palais impérial, c'est le goût du VIe siècle pour les cadres et moulures multipliés sur les dalles des chancels, les creux profonds entre les saillies de ces cadres et la petitesse relative des motifs zoomorphes et floraux qu'on y installe. Le système des cadres aux éléments parallèles répétés l'emporte sur les figurations, là où il y en a. L'exemple de la fig. 4[2], que je crois inédit, montre une série de losanges qui s'inscrivent les uns dans les autres, et un oiseau aquatique — une oie ? — adroitement adapté à ce cadre.

La fig. 3 nous ramène à Philippes : même système de petites images sculptées dans un réseau de losanges. Mais en dehors du relief plat, qui me paraît typique pour le VIe siècle, la sculpture reste plus fidèle à l'art réaliste antérieur. Comparés à l'oiseau de la fig. 4, finement stylisé, ceux de la fig. 3 semblent à la fois plus rustiques et plus vrais.

Le grand fragment de la fig. 5 rejoint les fig. 1, 2 et 4 (cette dernière dalle a été trouvée avec la pièce fig. 5), en ce sens que la surface de la dalle est consacrée surtout à des motifs purement géométriques, qui s'emboîtent les uns dans les autres, tandis que l'élément figuratif est isolé, dans un cadre étroit. C'est encore une œuvre typique du VIe siècle.

Cependant sa fonction est assez distincte des autres, car, à en juger d'après le groupement des cadres rectangulaires sur le fragment conservé de la dalle, celle-ci imitait le battant d'une porte monumentale (identification que je dois à Mlle S. Der Nersessian), qui a pu être en bois ou en bronze. On connaît deux autres imitations byzantines en marbre (grandeur normale) de ce genre de portes décorées de reliefs à sujets profanes et religieux. La plus célèbre est dans la tribune Sud de Sainte-Sophie, l'autre, très mutilée, à Kahrye Camii ; toutes deux sont de travail constantinopolitain du VIe siècle. La porte imitée en marbre qu'on voit dans la tribune de Sainte-Sophie n'offre aucun ornement à signification chrétienne trop évidente, et c'est ce qui a permis — au prix de quelques motifs effacés — de la conserver sur place lors de la transformation de Sainte-Sophie en mosquée au XVe siècle. Cette fausse porte appartient à une paroi légère, qui probablement séparait le reste de l'église de la partie réservée à l'impératrice et à sa suite. Tandis que le fragment que nous publions pourrait avoir appartenu à une autre imitation de porte à figurations profaues. Trouvé dans les ruines du Grand Palais (dans la « Maison de Justinien »), il a appartenu au décor de quelque local aulique. Il n'est pas possible de le localiser davantage en partant des trois éléments du décor qu'on y déchiffre : rangée de feuilles dressées au contour particulièrement dur ; petite croix aux extrémités fourchues ; enfin et surtout, figure masculine vue jusqu'à la ceinture et qui de ses deux mains retient symétriquement, en l'incurvant, une branche dont le milieu repose sur sa tête. C'est une branche de vigne, avec vrilles, feuilles et grappes distribuées symétriquement. Les fruits semblent trop allongés

1. Nos images sont empruntées, avec l'autorisation de l'auteur, à l'ouvrage de P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine Orientale*, Paris 1945 : Église B, Pl. XIII et XLIX.

2. Cette dalle provient des fouilles de la « Maison de Justinien » auprès des murs maritimes de Constantinople par un certain R. Mesguich, en 1913. Même origine du relief, Pl. XXV, 5 sur lequel voir ci-après. Les photographies que nous publions appartiennent aux archives de Gabriel Millet, École des Hautes Études, 5e section.

pour des raisins et rappelleraient davantage des olives ou des glands, mais la forme des feuilles et des vrilles nous font opter pour la vigne. Le personnage est nu, mais porte autour du cou un tissu qu'on imagine retombant sur le dos. La tête, mutilée, ne permet pas de préciser davantage l'identité de cette figure, qui ne peut être qu'une personnification (la Terre ? un Mois ? Aucun exemple que je connaisse ne montre la même iconographie, et notamment ce geste symétrique par lequel le personnage retient la tige)[1].

Tandis que tout ouvrage consacré à l'art paléochrétien et byzantin relève des exemples de reliefs qui décorent les plaques de chancels, il est rare d'y trouver mention du décor appliqué aux petits piliers ou balustres qui retiennent ces plaques. Mais il ne s'agit pas d'une négligence des archéologues. Dans la plupart des cas ces éléments verticaux qui retiennent les dalles sculptées des chancels ne portent aucun décor sculpté, l'effort des artistes étant porté uniquement sur la présentation esthétique des plaques.

Mais cet usage n'est pas exclusif, et nous trouvons précisément à Constantinople et dans sa région une série d'exemples caractéristiques d'un décor sculpté des petits piliers de chancels (Pl. XXVI-XXXIII). Ces pièces proviennent toutes de la capitale byzantine et de sa région, et elles sont étroitement apparentées entre elles, quant au décor et à son style. Cette ressemblance nous les fait attribuer toutes à une même époque. A en juger d'après la facture des plis des costumes et des motifs floraux, plus spécialement de la feuille de vigne, ces reliefs sont du VIe siècle.

Tous les petits piliers de cette série ont approximativement les mêmes dimensions et les mêmes caractéristiques : corps du pilier de section approximativement carrée, agrémenté d'un côté par une demi-colonne ou colonne engagée, chapiteau cubique. Le chapiteau est sculpté sur toutes les surfaces ou sur deux surfaces ; le pilier sur deux surfaces seulement, les deux autres étant creusées de rainures destinées à retenir les extrémités des plaques des chancels.

Un motif revient plusieurs fois sur les chapiteaux de ces petits piliers : la tête frontale ou le buste d'un enfant (pl. XXVI, 3, XXVII, 2, XXXIII, 1). Dans un cas (Pl. XXVI, 3), il est répété deux fois sur le même chapiteau. C'est le motif que je relève avant les autres, parce qu'il prouve que l'art de décorer ces petits piliers repose sur une tradition classique ; en effet, que ce soit sur les fresques paléochrétiennes de Rome[2] ou de Niš[3], ou sur les reliefs de la base de l'obélisque de Théodose sur l'Hippodrome de Constantinople (Pl. V, 1 et 2), les barrières des jardins ou des gradins du Cirque ont les mêmes balustres qui se terminent par des têtes d'enfants[4]. Par rapport à ces exemples du IVe siècle-début du Ve, les balustres que nous publions ont un détail original : la tête d'enfant n'est pas sculptée en ronde bosse, mais taillée en cuvette sur un ou plusieurs côtés des chapiteaux cubiques.

C'est également à une tradition classique, dont l'usage est attesté aussi pour le IVe siècle, que remonte le thème du décor de certaines demi-colonnes (Pl. XXVI,

1. La personnification du mois de Mai, dans un manuscrit byzantin du XIe siècle (Marcienne gr. Z. 540) qui copie un modèle antérieur, est un jeune homme qui tient symétriquement deux rameaux fleuris distincts (voir par exemple Pl. 2, fig. 2 de l'article de H. Stern, *Ars Orientalis*, II 1957).

2. Par exemple dans les catacombes, de S. Sebastiano et de S. Ciriaco : O. Marucchi et J. Sägmuller, *Handbuch der chr. Archäologie*, fig. 34.

3. L. Mirković, dans *Starinar*, N. S. V-VI, 1954-55, fig. 11, 13.

4. Il est donc superflu de se demander, comme M. Mirković, si dans les peintures funéraires chrétiennes ces têtes d'enfants représentent ou non (M. Mirković le nie, avec raison) les âmes des morts.

1, 2, XXVII, 4, XXXIII, 1-4) : à la base, un masque aux cheveux faits de feuilles (Pl. XXXIII, 1-3) ou un buisson d'acanthe (Pl. XXVI, 1) ou encore des palmettes (Pl. XXVIII, 4, XXIX, 4, XXX, 4) ; le reste est tapissé de feuillages divers et, dans les meilleurs exemples, de rinceaux de vigne avec feuilles et grappes. Ces rinceaux sont « habités » : des oiseaux y picorent le raisin (Pl. XXXIII, 1), des *putti* y vendangent (Pl. XXVII, 4) : pour atteindre une grappe l'un monte sur le dos d'un autre ; un troisième porte sur son dos un panier plein de raisins (Pl. XXVI, 1, 2) ; un berger se tient appuyé sur un bâton et tend une main à son chien (Pl. XXVII, 4). Techniquement ces reliefs à rinceaux de vigne sont les plus fins, partiellement perforés en dentelles. Les corps nus des enfants et celui du berger au repos imitent adroitement des modèles classiques des siècles antérieurs.

Bien plus spécifiques sont d'autres éléments — ornements et figures — du décor des mêmes petits piliers, Ainsi, sur le côté le plus décoré de deux d'entre eux, le chapiteau offre un personnage en orant. Celui de la pl. XXVII, 1, a une grosse tête sur un corps trapu et fait l'effet d'un enfant. Cependant, malgré son jeune âge, il porte le même manteau de dignitaire byzantin, retenu par une fibule à l'épaule droite, que l'orant, certainement adulte, de la Pl. XXVII, 3. Tous les deux portent aussi une tunique à ceinturon, avec de longues manches, et de hautes chaussures. Les têtes sont mutilées, mais on reconnaît par de rares détails conservés, des cheveux assez courts, mais abondants. Ce sont les plis des manteaux de ces personnages, surtout celui de l'homme adulte, qui nous aident à dater ces petits piliers. En effet l'allure générale de ces plis et leur style rappellent les beaux torses de dignitaires byzantins du VIe siècle, aux Musées de Ravenne et de Berlin, qui offrent des morceaux de drapés analogues.

Les deux personnages en question sont certainement des portraits. Tous deux figurent des donateurs en prière et, étant donné la jeunesse de l'un d'eux, on devrait supposer sinon un jeune empereur, du moins un membre de la famille impériale, qui par faveur aurait pu être affublé d'un titre de magistrat important dès son enfance. Des portraits de donateurs sur les piliers de chancels supposent une offrande de ce chancel, d'autres pièces du mobilier d'une église ou d'une église entière avec son mobilier. Certes, à première vue, il pourrait s'agir d'un chancel installé dans une salle quelconque (par exemple dans un palais), et c'était notre première pensée, étant donné que sur aucun des petits piliers que nous étudions on ne trouve le moindre signe spécifiquement chrétien ou ecclésiastique. Mais nous avons abandonné cette première hypothèse au profit de celle d'un chancel d'église, parce que, comme nous sommes en train de le montrer, tous les sujets du décor de ces piliers, sans évoquer un symbole chrétien quelconque, appartiennent au répertoire constant des mosaïques de pavement des églises du VIe siècle. Nous avons déjà eu l'occasion de définir le programme de ces figurations, réservées habituellement aux mosaïques de pavement, dans les nefs des basiliques, et de tenter une explication de ce programme dans le cadre de la symbolique chrétienne (cf. *Cahiers Archéologiques*, XI, p. 134 et s., et *Felix Ravenna*, fasc. 30 (LXXXI), 1960, p. 71 et s.). Mais il reste beaucoup à faire dans cet ordre d'idées, étant donné que les études iconographiques habituelles ne touchent pas à ces séries de représentations symboliques, que les chrétiens ont héritées et adaptées, mais n'ont pas créées eux-mêmes. Cependant il reste définitivement acquis, je pense, que les programmes iconographiques des pavements d'église, au VIe siècle (avec quelques antécédents et quelques prolongations), expriment un certain nombre de pensées générales et comprennent un choix de sujets, figuratifs et autres, dont la valeur symbolique était suffisamment précise et connue de tout le monde.

Or, exception faite des têtes d'enfants (motif particulier aux petits piliers des chancels d'époque romaine et byzantine), les autres sujets qu'on y traite sont *grosso modo* les mêmes que les thèmes et motifs symboliques des pavements en mosaïque des églises. Autrement dit, le programme iconographique de nos petits piliers des chancels et des mosaïques qui s'étendent devant ces chancels était le même. Cela nous permet d'identifier plus facilement des sujets incertains de nos reliefs, puis d'en entrevoir le sens. Topographiquement, cette extension d'un même programme iconographique aussi bien à la barrière qui sépare le chœur de la nef qu'à la mosaïque qui la précède paraît facilement explicable, et cela d'autant plus que les images figuratives, sur les pavements des nefs, sont généralement très rapprochées de l'entrée du chœur, c'est-à-dire du chancel.

Parmi les thèmes des pavements de la nef (que de préférence on fixe aux abords du chœur) figurent tout d'abord les portraits des donateurs, et ceux-ci y sont représentés soit en orants, comme sur nos chapiteaux, soit avec l'encensoir (la fumée de l'encens accompagne et symbolise la prière), soit en porteurs d'une offrande, qui peut être un objet ou un animal : les mosaïques de l'église des Saints-Côme-et-Damien à Gérasa[1], celle de l'église d'Élie, Marie et Soreg à Madaba en Transjordanie[2], celle de l'église de Qasr el-Lebia en Libye[2], fournissent d'excellents exemples de ces figurations symboliques, dont les dédicaces, inscrites à côté des images, permettent d'identifier avec précision le sujet.

En pensant à ces mosaïques, citons aussi les chapiteaux Pl. XXXII, 1 et 2, et la Pl. XXXIII, 1, 3 et 4, avec leurs porteurs d'offrandes : l'on y présente un assez grand quadrupède (lièvre ?), tandis qu'à côté de lui on voit une jarre (remplie de vin ?) ; un autre se tient près de sa cabane et porte une grappe de raisin et une corbeille de fruits ; un autre encore est figuré en criophore qui porte sur ses épaules une jeune chèvre (plutôt qu'un agneau) tandis qu'un chien, assis à ses pieds, lève la tête vers son maître. Les meilleures analogies, parmi les mosaïques de pavement, sont dans l'église Saints-Côme-et-Damien de Gérasa, tandis que, en dehors de cette catégorie de monuments, la plus proche, il faut se souvenir des sculptures en ronde bosse étudiées plus haut (page 16) et qui figurent un berger porteur d'un agneau ou d'une jeune chèvre (le groupe de statuettes dites du Bon Pasteur). Nous avons dit, à leur sujet, que appliquées à la décoration du pied d'une table (table des agapes funéraires et table de la prothèse) elles ont dû figurer symboliquement tout chrétien porteur d'offrandes, et non pas nécessairement le Bon Pasteur symbole du Christ. Nous rappelons ici ces sculptures, parce que les chapiteaux de nos petits piliers (Pl. XXXIII) représentent le même criophore, mais l'identification avec le Christ y est encore plus improbable (nous la croyons exclue), et aussi parce que l'emplacement de l'image du porteur de l'agneau (ou d'une autre offrande) sur le chancel du chœur est justifié par les usages de la piété. Autrement dit, certaines de ces images évoquent le porteur de l'offrande sur le pied de la table où on les déposait, tandis que les autres figurent le même porteur d'offrande sur le pavement, devant le chancel, ou sur un pilier du chancel lui-même, — barrière devant laquelle les fidèles laïcs la remettaient au clergé[3]. A fonction analogue image semblable.

1. Peirce et Tyler, *Art byz.*, II, fig. 120.
2. Grabar, *Cahiers Archéologiques*, XII 1962, fig. 6, 14, 15 a et c.
3. Une belle et célèbre mosaïque de pavement de l'église épiscopale d'Aquilée, antérieure aux mosaïques et reliefs que nous venons d'examiner, offre une autre version du théme de l'offrande. On y voit notamment, au milieu, un génie ailé (plutôt qu'un ange) tendant une couronne ; il est flanqué de deux grands

Les scènes de vendanges, de moisson et autres travaux des champs ont également leur pendant sur les mosaïques des pavements d'églises du VI[e] siècle (Grabar, *l. c.*, fig. 4 à 8). Enfin, c'est là aussi qu'on voit des scènes de chasse ou de capture des fauves, avec, semble-t-il, l'idée de défense contre ces êtres naturellement féroces, symbole des méchants qui empêchent l'avènement de la « Paix de Dieu ». Aux scènes de lutte contre les grands animaux qui attaquent, taureaux, lions et autres félins, dont tant de mosaïques de pavement offrent des exemples[1], nous comparons, sur nos petits piliers, quatre reliefs taillés sur autant de chapiteaux différents. Cependant quelquefois une particularité distingue ces reliefs : les sujets de ces chasses semblent empruntés à des modèles conventionnels, tandis que sur les mosaïques les chasses ont une allure plus réaliste et plus banale.

C'est le relief Pl. XXVI, 1 qui est le plus conventionnel. On y voit un cavalier au galop percer de sa lance une lionne ou un léopard renversé sur le dos ; le surprenant est que ce cavalier n'a pour revêtement qu'une vague tunique *exomis*, tandis que sur sa tête il porte un bonnet pointu garni d'un voile qui retombe sur son dos (couvre-chef iranien : cf. pl. XXXV, 4 : les Mages de l'ambon de Salonique). On a voulu représenter un chasseur oriental, peut-être un personnage légendaire.

C'est un cervidé fuyant devant lui qu'atteint de sa flèche un chasseur pédestre figuré sur un deuxième chapiteau (Pl. XXVIII, 4). Un détail de cette image fait penser de nouveau à l'Orient, mais cette fois aux images sassanides des chasses royales, où l'on voit couramment — sur les plats en argent — le chasseur tirant sur l'un des deux animaux qu'il poursuit, tandis qu'un deuxième gît par terre, tué précédemment (par exemple K. Erdmann, *Iranische Kunst zur Zeit des Sassaniden*, fig. 60-63, 65).

Un troisième relief de cette catégorie est d'un art plus fruste que les autres. Mais il appartient sûrement à la même série (Pl. XXIX, 4). Cette fois, on voit un chasseur tenir par la tête ou les oreilles un animal tué qui pourrait être un ours, tandis qu'un enfant (?) ou un personnage de très petite taille tend les mains dans la direction de cet animal. Est-ce pour le dépecer ? Ce sujet, moins fréquent que bien d'autres, fait néanmoins partie du cycle des images cynégétiques de l'Antiquité.

C'est un ours énorme que de son pieu perce un chasseur pédestre (Pl. XXX, 4). L'ours est monté sur ses pattes de derrière. Un autre ours, tué (le sculpteur n'a pas su traiter convenablement ce sujet), gît entre le chasseur et sa victime. Autrement dit, c'est encore la formule sassanide de deux animaux de la même espèce, l'un tué par le chasseur, l'autre furieux de rage et de peur attaquant le chasseur.

vases, dont l'un, entièrement conservé (tandis que de l'autre on ne voit que le pied), est rempli de petits pains ronds (hosties ?). Autour de cette image centrale, une porteuse de grappes de raisin, une femme avec une fleur à côté d'un vase rempli de fruits, une porteuse de petits objets ronds traversés par un bâton ou une tige (des « gâteaux » selon les archéologues d'Aquilée), un enfant lâchant un oiseau qui s'envole, un garçonnet qui, une grappe à la main, s'incline pour prendre l'un des petits pains ronds qui remplissent un panier : G. Brusin et P. L. Zovatto, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957, fig. 41 à 46 et Pl. IV. Le fait que tous les personnages soient des enfants nous fait penser à une adaptation chrétienne (tous ces enfants sont vêtus) du thème des *putti*, qu'on charge de remplacer les grandes personnes dans n'importe quelle action. Et puisqu'il en est ainsi, c'est à des modèles antiques, suivis directement, qu'on devrait attribuer une certaine inconséquence de certaines images de cette mosaïque : en évoquant les porteurs d'offrandes à l'église, pourquoi figurer une petite marchande de « gâteaux » ou un garçonnet qui se sert dans un panier ? Ces écarts du thème général s'expliqueraient si l'on admettait que le mosaïste reproduisait telles quelles des figurines empruntées à un modèle dont le thème était voisin mais différent.

1. Grabar, *l. c.*, fig. 3, 5-8.

On découvrira peut-être un jour le sujet mythologique qui se cache derrière le chapiteau que voici (Pl. XXXI, 4) : un chasseur en tunique tient un poignard (?) et conduit par la bride un cheval, qui s'avance sur la peau ou le cadavre du sanglier étendu par terre. Devant le cheval et semblant le conduire également par la bride, un autre personnage, plus petit, vêtu comme l'autre, mais coiffé d'un bonnet phrygien (?), et qui dans l'autre main tient un arc.

Je n'ai pas pu identifier les sources de ces reliefs de chasse, où j'entrevois des éléments classiques et orientaux. Mais, selon moi, quels que soient les sujets mythologiques qu'on ait utilisés comme prototype, ces images cynégétiques rentrent dans la catégorie typologique des scènes de chasse et restent, à ce titre, dans le cycle auquel nous avons pu rattacher toutes les autres catégories des reliefs de ces petits piliers de chancel (j'entends, le même cycle qu'on déploie sur les mosaïques des pavements).

Il me reste à faire observer un dernier motif : les diverses feuilles dressées que le sculpteur des chapiteaux y figure. Les unes sont isolées, les autres groupées de façons différentes ; elles ressemblent parfois à des arbustes entiers (Pl. XXVIII, 1, 2 ; Pl. XXX, 1-3 ; Pl. XXXI, 2). C'est un genre de motifs qui n'est pas classique et qui a pour pendant certaines mosaïques de pavement du VIe siècle, parfois les mêmes que pour les figures de donateurs et de porteurs d'offrande, par exemple à Saints-Côme-et-Damien à Gérasa[1]. C'est là et sur les mosaïques analogues qu'on voit de petits panneaux où, seules ou groupées, quelquefois en compagnie de figures humaines, se dressent de grandes feuilles isolées qui font figure d'arbres entiers.

En résumé, grâce au groupe des petits piliers de chancel que nous publions, nous avons pu établir l'existence d'un certain cycle de figurations mi-décoratives et mi-symboliques, qui dans les églises du VIe siècle gravitaient autour des chancels du chœur. Revenant à ce que nous avons dit au début de ce chapitre, remarquons que l'existence de ce cycle échappa aux archéologues aussi longtemps qu'ils ne considéraient, sur les chancels, que les dalles entre les balustres, et sur les mosaïques de pavement que les motifs ornementaux, et aussi longtemps qu'ils séparaient le décor des chancels et le décor des pavements.

8. Ambons

A deux exceptions près (Pl. XXXVI, 4 et 5, XXXVIII, 3), les ambons à décor sculpté que nous reproduisons sur nos planches sont connus des spécialistes et l'un d'eux, l'ambon provenant de Saint-Georges à Salonique (actuellement au Musée d'Istanbul) a même eu les honneurs de plusieurs études plus approfondies[2]. Cependant, notre petite collection de documents relatifs aux ambons paléochrétiens historiés pourra rendre des services aux futurs critiques, en leur permettant de procéder à un examen plus poussé des techniques et du style des sculptures sur les ambons. Tandis que nos propres observations sur ces œuvres pourront servir de point de départ à des investigations ultérieures.

1. *Ibid.*, fig. 14.

2. F. Cumont, *L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, dans *Memorie pontif. Acc. Rom. Arch.*, série III, vol. III, 1932, p. 90 et suiv. ; G. de Jerphanion, *ibid.*, p. 107 et suiv. ; Grabar, *L'Empereur*, p. 233 et suiv. Sur l'architecture des ambons paléochrétiens, en dernier lieu, A. Orlandos, Ἡ ξυλοστεγὸς παλαιοχριστ. βασιλικὴ, II, Athènes 1954, p. 538 et suiv. Voir aussi les articles consacrés à l'ambon dans le *Dictionnaire* de Cabrol et le *Reallexikon für Antike und Christentum*.

L'ambon de Salonique, et tous les autres d'Orient (Pl. XXXVI, 4, 5 ; XXXVII, 3) et d'Occident (Pl. XXXVI, 1, 2 ; XXXVII, XXXVIII), qui lui feront suite, soulèvent cette question, qui n'a jamais été posée scientifiquement, ni à plus forte raison résolue[1] : y a-t-il un programme iconographique approprié à la décoration des ambons paléochrétiens ? un seul programme ? ou peut-être plusieurs ? étant donné notamment que le groupe des ambons ravennates que nous rappelons sur les planches XXXVII et XXXVIII a sa physionomie propre et que les figurations sur l'ambon de Salonique (Pl. XXXIV, XXXV) ne sont pas les mêmes que sur les ambons d'Asie Mineure (Pl. XXXVI, 4 et 5) ?

Ce n'est pas une réponse définitive à ces questions que nous proposons ici, mais un certain nombre d'observations sur les monuments, qui pourraient être utiles pour l'étude de ces problèmes.

Au Musée d'Istanbul, où l'ambon de Saint-Georges de Salonique est exposé depuis 1900, les deux grands fragments qui nous en restent sont placés l'un à côté de l'autre, de façon à montrer leur position initiale par rapport à l'ensemble.

La photographie Pl. XXXIV, 1 montre les marches de l'escalier gauche (cf. Pl. XXXV, 4) et, au premier plan, ce qui reste des sculptures de la dernière travée de la moitié droite du pourtour. Dans cet intercolonnement, dont toute la partie supérieure a disparu, on voyait un des bergers de l'Annonce aux bergers, et, à ses pieds, son troupeau de moutons. On constate que le berger se tenait debout les jambes croisées, s'appuyant sur son bâton. Il était vêtu d'une tunique et d'une peau, dont les poils sont indiqués par de petits cercles incisés ; il était chaussé de souliers et de « gamaches » (?). Derrière la colonne — aujourd'hui arrachée — qui précédait la paroi incurvée de l'ambon, était représenté un grand arbre, avec une multitude de petites branches à feuillage. Ce qu'il y a de remarquable, croyons-nous, c'est la façon de compléter les figures en haut relief par des motifs secondaires gravés à même la surface du fond.

La même photographie permet d'apercevoir, enfin, le premier des Mages, dont une photographie plus rapprochée est reproduite Pl. XXXV, 4. Sur cette photographie on retrouve l'arbre gravé que nous venons de relever, et un autre, symétrique, à droite de ce Mage. La figure de celui-ci est très mutilée, mais on constatera qu'il lève l'index de la main droite dans la direction de la Théotokos et qu'il porte un bonnet complété par un voile qui protège la nuque (cf. *supra*, p. 79). Le coquillage du haut de la niche qu'occupe ce personnage est dressé la pointe en bas (c'est la manière dite orientale ; à Ravenne et partout en Occident, la même pointe est tournée vers le haut).

Les photographies pl. XXXIV, 2 et 3 présentent les deux niches, symétriques, de la façade de l'ambon, avec les figures du premier des Mages et de la Théotokos avec l'Enfant. Entre les deux il y avait un arc de passage qui n'existe plus. Le Mage s'avance à droite en faisant le geste habituel de la vénération. Il porte le même bonnet assez haut et muni d'un voile que son voisin à gauche (Pl. XXXV, 4), et on voit mieux son costume : manteau retenu par une grosse broche et dont les plis derrière le dos s'inclinent dans le sens du mouvement (à noter le bord en zig-zag du bas du manteau) ; tunique large retenue par un ceinturon et relevée aux hanches, ce qui rend visible jusqu'à la ceinture les anaxyrides du Mage, garnies de broderies.

1. Les études sur les ambons anciens que poursuit, en Autriche, Mlle E. Doberer n'ont pas porté sur ce sujet : *Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrich II im Dom zu Anchen*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst* (recueil d'articles), Wiesbaden 1957, et sa communication (non publiée) au Congrès internat. du Haut Moyen Age, à Poitiers, en juillet 1961.

Comme pendant à l'image précédente, on trouve la Théotokos (Pl. XXXIV, 3). Marie est assise frontalement dans un fauteuil à dossier rond. Elle tient l'Enfant devant elle. La taille de la Théotokos, plus grande, permet de placer sa tête devant la coquille, dont les rainures forment comme des rayons autour du visage de Marie. A en juger d'après les plis du bas de sa robe, cette sculpture n'a pas été faite d'une main experte, du moins en ce qui concerne les figures.

Au bas de la même planche (Pl. XXXIV, 4 et 5), on note deux détails du décor ornemental somptueux qui tapisse le haut des parois de l'ambon, du côté que j'ai appelé la façade (la même qu'on aperçoit sur les fig. 2 et 3 de la même planche) et du côté gauche de l'ambon (les fig. 4 et 5 devraient être interverties, le 4 étant le détail de 2): dans les écoinçons, des aigles romaines aux ailes éployées ou des acanthes ; au-dessus, une frise à rinceaux de vigne, puis un rinceau avec de grosses acanthes à forte saillie, plus haut encore des denticules, et finalement une rangée de feuilles d'acanthe dressées. En dehors de la frise, ce sont de grosses feuilles d'acanthe formant une espèce de tore saillant, tout le reste, malgré la finesse du travail, est aussi plat qu'on peut le faire lorsqu'on manie le trépan et le ciseau. De tous les décors sculptés architecturaux que nous avons vus précédemment c'est celui de Saint-Polyeucte qni me semble le plus apparenté. Ce qui nous obligerait à dater l'ambon du début du VIe siècle, et non pas du Ve, comme on le fait généralement. Mais le rapprochement avec un monument de Constantinople n'est pas très indiqué pour cette œuvre créée à Salonique et qui en outre s'inspire visiblement de l'arc de triomphe de Galère. C'est de là que viennent les aigles romaines, l'ordonnance en rangée d'arcades avec niches à coquilles, les costumes des Mages assimilés aux Parthes de l'arc, etc. Mais c'est malgré tout au début du VIe siècle qu'on a eu le plus de chance de réaliser cet ambon somptueux. J'en vois une nouvelle preuve dans le décor tel qn'il apparaît du côté droit de l'ambon (celui-ci fort curieusement n'est pas symétrique dans le détail). En effet, c'est aux ornements au-dessus et autour des niches décoratives provenant de Saint-Polyeucte à Constantinople (Pl. LXVII c), que ressemble le panneau richement décoré qui, sur l'ambon côté droit, s'élève au-dessus des niches et correspond à la rampe du prédicateur. Ce qui est frappant, dans ces compositions ornementales, c'est, comme à Saint-Polyeucte au même emplacement, nn fouillis de feuilles et de ceps de vignes qui, en un relief assez haut, tapissent littéralement la surface disponible. Sur l'ambon, ces plantes prennent naissance dans un cratère, et un cadre à rinceau d'acanthe fort saillant fait le tour du tapis de vignes. Au-dessus, snr la moitié droite de l'ambon, l'ordonnance ornementale est plus simple que du côté opposé : feuilles dressées sur un cadre fortement profilé, qui rejoint directement les niches à coquille et les écoinçons avec les aigles romaines, qui du côté gauche se présentent antrement.

De ce côté aussi — qui est celui de Marie — les têtes des Mages, comme celle de Marie, se profilent sur le fond de coquillage. Au lieu des arbres gravés, ce sont des rideaux tirés, d'une facture rudimentaire, qui encadrent les figures des intercolonnements, et ces figures — corps et costumes — (Pl. XXXV, 2, 3) sont également maladroites. Fig. 3 de la Pl. XXXV on aperçoit à gauche du premier Mage, en plus petit et presque uniquement gravé (et guère sculpté), la figure de l'ange-guide des Mages. Il y a des figures de ce genre sur l'arc de Galère, dans le fond des bas-reliefs triomphaux. L'ambon de Saint-Georges de Salonique, qui se laisse si difficilement dater à cause du parti pris d'imitation de l'arc de Galère, est une œuvre rustique, malgré sa somptuosité, et un exemple rare d'une inspiration de sculpteurs byzantins par des modèles romains locaux, qui étaient triomphaux. Le sarcophage Pl. VIII et le chapiteau transformé du temps d'Héraclius (Pl. XIX,

1-2) nous ont déjà mis en présence de deux exemples de ce genre. Mais l'ambon de Salonique est plus grand, et plus célèbre que ces deux pièces, et probablement l'un des exemples les plus tardifs de ce genre de transposition dans un style nouveau d'une œuvre antérieure de plus de 250 ans.

Relevons ce recours à des modèles romains, comme l'une des sources d'inspiration des sculpteurs byzantins d'époque ancienne (il s'agit ici de 500 environ), mais retenons aussi que les praticiens de ce temps savaient manier avec dextérité tout ce qui était ornementation ; c'est d'une main sûre et en s'appuyant sur une routine qui leur était familière qu'ils transformaient le style de leur modèle. Au contraire, lorsqu'ils avaient à sculpter des personnages à grande échelle, même les draperies, ils hésitaient et devenaient maladroits. A cet égard, les seulptures de l'ambon de Salonique représentent un témoignage précieux pour l'historien de l'art plastique byzantin : elles montrent ce qui continuait à vivre et ce qui n'était qu'une survivance. Quant aux ornements, ce monument en illustre la tendance principale de son temps, à savoir la tendance à aplatir les motifs et à réduire les valeurs plastiques. Parallèlement, mais en second lieu, on voit certains éléments isolés du décor recevoir une saillie exceptionnelle et qui tranche sur le tapis plat des autres ornements. Le décor de l'ambon et le décor de Saint-Polyeucte offrent des exemples de ces oppositions, qui elles aussi procèdent du recul du sens pour le plastique. Les ornements de la façade omeyyade de Mchatta, deux siècles plus tard, portent à son expression extrême ce goût des contrastes, et l'orfèvrerie byzantine du Moyen Age les cultivera aussi : fonds de fins ornements plats, autour de quelques éléments sculptés en forte saillie.

L'ambon de Salonique est seul parmi les meubles liturgiques de cette catégorie à évoquer l'Adoration des Mages. Pour expliquer ce choix, on pourrait se contenter de faire comme F. Cumont et G. de Jerphanion, qui y voyaient une influenee de l'arc de Galère : comme pour l'ordonnance de la décoration et le choix de certains ornements, l'arc voisin aurait suggéré aux scnlpteurs de l'ambon, ou à ceux qui les employaient, l'idée d'imiter les Orientaux porteurs d'offrandes, qu'on y voyait — et qu'on y voit encore — sur les registres inférieurs (les plus visibles) du décor de l'arc. En iconographie chrétienne, il n'y avait que l'offrande des Mages à Jésus Enfant qui permettait de reprendre les figures des Perses de l'arc, tendant leurs offrandes aux empereurs romains.

Il va de soi que l'Adoration de l'Enfant divin par les Mages était un sujet essentiel de l'iconographie chrétienne la plus archaïque, et qu'il avait gardé toute sa popularité au VIe siècle. Image de la gloire du Christ et de la Théotokos, de la royauté du Christ, de la réalité de l'Incarnation du Logos, de l'universalité du pouvoir du Christ, exemple de la foi ardente dans le Christ des hommes les plus sages du monde, — tous ces thèmes et bien d'autres pouvaient être exprimés à l'aide de l'Adoration des Mages, et le furent effectivement dans l'art chrétien antique. Mais, à notre connaissance, on n'a jamais essayé de mettre ce sujet en rapport avec la fonction de l'ambon, et c'est peut-être l'absence d'un lien plus intime entre ce sujet et l'ambon qui explique que l'Adoration des Mages n'apparaisse pas sur d'autres ambons antiques. Pour justifier le choix de ce sujet, je ne suggérerai que cette « idée générale » : de même que la révélation faite aux Mages les conduisit, avec leur offrande, aux pieds du Sauveur qui venait de naître, de même la révélation consignée dans l'Écriture, qu'on faisait connaître du haut de l'ambon, amenait tous les fidèles au pied de ce meuble d'église, eux et l'offrande de leurs prières. N'est-ce pas l'Adoration, les Mages avec leur offrande qu'on figure à la tête d'une procession de saintes présentant la couronne de leur martyre,

à Saint-Apollinaire le Nouveau, à Ravenne, et sur la robe de l'impératrice Théodora, à Saint-Vital ? Les deux fois l'offrande des Mages est évoquée en pendant à l'offrande des fidèles de l'Église, les saintes et la souveraine.

Mais, en parlant de la signification des images sculptées sur l'ambon de Salonique, il ne faut pas oublier la présence du second sujet qui y figure également : l'Annonce aux Bergers. On est certes loin de la symétrie de ces deux images telle qu'on la trouve sur les ampoules de Palestine, où Mages et Bergers se font face de part et d'autre de la Théotokos trônant[1]. Mais la révélation aux bergers ne manque pas pour autant sur le grand ambon de Salonique, quoique manifestement l'Adoration des Mages y prédomine. On peut donc se demander, après tout, si l'Adoration des Mages n'y figure pas simplement en tant que sujet courant du cycle paléochrétien le plus banal. Elle rejoindrait à cet égard deux ambons d'Asie Mineure, qui montrent, l'un le Sacrifice d'Abraham, et l'autre le 'Bon Pasteur' et un sujet pastoral (ci-après). Généralement on réussit à saisir l'acception particulière qu'il convient de retenir, dans chaque cas précis, de l'emploi des images tirées de ce cycle paléochrétien. Mais laquelle faut-il préférer lorsque ces images polyvalentes décorent les ambons ? Je me demande si le thème de l'ambon, à Byzance, n'était pas celui de la Révélation, qui convient au mieux à l'endroit par excellence où se laissait entendre la parole révélée. En effet, à Salonique, en première ligne, on trouve la démarche des Mages obéissant à une révélation dans un rève, et, en seconde ligne, la révélation de la naissance du Sauveur aux Bergers. Sur l'ambon de Smyrne (ci-après), c'est à Abraham qu'est révélée la volonté de Dieu au moment du sacrifice ; enfin, sur l'une des plaques de l'ambon de Tralles (ci-après), le berger écoute la révélation de la Nativité, comme à Salonique ; c'est à la suite de cela peut-être qu'il va faire l'offrande de l'agneau, qu'on le voit porter sur la dalle symétrique (sur cette explication des images du berger porteur d'agneau ou de chevreau, voir pp. 17, 85).

Il ne nous reste que peu à dire sur les fragments d'ambons micrasiatiques que nous reproduisons Pl. XXXVI. La fig. 4 correspond à une dalle qui appartient au Musée archéologique de Smyrne et dont la photographie m'a été aimablement communiquée par Mlle Denise Fossard. La forme du cadre fortement profilé indique qu'il s'agit d'un parapet d'escalier de l'ambon, et date la pièce du VIe siècle. Comme toujours à cette époque, la scène du relief est à petite échelle ; le relief est plat, les plis de la draperie sont incisés plus que modelés. Iconographiquement, on notera la Main de Dieu, descendant du ciel ; le double mouvement d'Abraham qui est armé d'un couteau et tient son fils par les cheveux ; l'autel cubique et Isaac à genoux, les bras liés derrière le dos, vêtu d'une tunique ; enfin, à côté, posé de biais, le fagot de petit bois préparé pour l'holocauste. Cette sculpture qui provient de Smyrne ou de la région est une œuvre rustique, mais d'un style rustique qui n'a pas de pendant parmi les reliefs plus ou moins rudimentaires provenant de Constantinople, vus précédemment. C'est un produit d'artisans qui suivent des modèles locaux d'un genre que nous ne connaissons pas, faute d'exemples conservés (du moins pas parmi les reliefs publiés).

Les deux plaques symétriques réunies sur la fig. 5 appartenaient à la rampe d'un escalier d'ambon trouvé à Tralles, pendant des fouilles déjà anciennes. Ici encore les cadres à profils accusés et nombreux dénoncent le VIe siècle ; quant à la forme des deux cadres, elle est la même qu'à Smyrne et caractérise les parapets

1. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, Pl. II, IV, VIII.

des escaliers d'ambon. Les deux morceaux conservés sont deux rampes d'un même escalier, ou bien, — si l'ambon avait deux escaliers comme cela est fréquent — les parapets des deux escaliers qui se faisaient pendant du même côté de l'ambon. Le deuxième des fragments était complété par une dalle qui comprenait la petite colonnette torse taillée en réserve, qui marquait le départ de la rampe (G. Mendel, *Catalogue*, II, fig. p. 409).

Nous avons dit plus haut ce que nous pensions des sujets des deux reliefs qui décorent ces parapets : à gauche, c'est un berger qui, suivi de son chien, porte sur ses épaules un agneau ou un chevreau. Le berger est vêtu d'une tunique et — chose inhabituelle — d'un court manteau ; les pans de celui-ci sont agités par le vent. Le berger du second parapet lève la tête et pose une main derrière l'oreille pour mieux entendre ; son bâton sur lequel il devrait s'appuyer normalement est trop court et ne touche pas le sol. Ce berger ne porte qu'une tunique *exomis*. A côté de lui, un chien se dresse appuyé contre un arbre aux branches dénudées. Les deux compositions s'efforcent de remplir l'espace triangulaire réservé aux reliefs. Ceux-ci nous semblent exécutés par des sculpteurs différents : la figure à gauche, microcéphale, est d'un dessin plus élégant ; les draperies y sont plus souples et d'un modelé plus nuancé. L'autre berger a des proportions normales, une tête et surtout des membres plus lourds ; les plis, d'un dessin assez sommaire, sont plus gravés que modelés. Comme nous l'avons indiqué p. 18, avec renvoi à la pl. XXXVI, on aurait tort, en négligeant la symétrie de deux images semblables, d'identifier l'un des bergers avec un Bon Pasteur, image allégorique du Christ, et l'autre avec un simple berger. Ce second pâtre ne pouvant pas être autre chose, les deux personnages sont certainement des bergers et rien de plus : un berger qui écoute et un berger qui porte un agneau ; tous deux sont accompagnés de leur chien — détail qui appartient à la définition iconographique du berger (voir le chapiteau Pl. XXXIII). Comme nous l'avons dit p. 78 à propos de ce chapiteau, tous les bergers criophores ne sont pas des « Bon Pasteur-symbole du Christ ».

Aux ambons du VIe siècle, avec figurations iconographiques, nous en joignons deux dépourvus de tout décor à personnages (Pl. XXXVI, 1 et 2). Le premier, à Ravenne, imite sûrement un modèle byzantin, bien que dans les pays de l'Empire d'Orient, on n'en ait pas enregistré un seul de cette forme. Mais à en croire la description poétique de Paul le Silentiaire, c'était la forme de l'ambon de Sainte-Sophie à Constantinople[1]. Ce n'est pas la partie haute qui est en cause : la tribune rectangulaire réservée au lecteur et au sermonnaire est attestée partout, y compris — pour Byzance en particulier — la saillie incurvée et plus ou moins affirmée de la partie centrale, celle où le lecteur ou le prédicateur se tient de préférence. Ce qui distingue l'ambon de Ravenne des exemples connus d'ambons byzantins, c'est qu'il soit porté très haut et placé sur des colonnes entre lesquelles il y a le vide. C'est l'ambon en forme de « balcon », très répandu depuis lors en Italie et qui se distingue nettement de l'ambon byzantin à parois continues. En Italie et partout en Occident, c'est le type d'ambon que nous avons Pl. XXXVI, 1 qui restera le plus courant. Il est possible cependant qu'au VIe siècle l'écart entre les deux types n'ait pas été aussi marqué ; il suffit de se rappeler que l'ambon monumental de Salonique avait une façade — sous la place du prédicateur — dont les deux ailes étaient pleines et garnies des images sculptées d'un Mage et de la Théotokos, mais dont le partie centrale s'ouvrait par un arc. C'est au-dessus de

1. Paul le Silentiaire, Description de l'ambon de Sainte-Sophie, dans *Corpus Script. Hist. Byz.* Bonn, tome XXXII, vers ... Cf. S. Xydis, *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia*, dans *The Art Bulletin*, XXIX 1947, p. 14-15.

cet arc que pratiquement se tenait le prédicateur, et cela rappelait un peu l'aménagement de Ravenne, en forme de tribune à parapets ou en « balcon » posé sur des colonnes.

Le décor des ambons de ce genre est conforme à des modèles byzantins de l'époque. mais des plus simples : dalles abondamment profilées, avec très petits motifs dans les cadres que forment ces profils : de grandes croix sur des sphères. Ce décor n'a rien qui soit spécifique à l'ambon.

Mais parfois — comme Pl. XXXVI, 2 — le parapet d'ambons de ce genre s'enrichit d'un décor plus parlant, et ce décor nous ramène aux usages iconographiques byzantins, comme en témoigne la paroi sculptée d'un sarcophage en marbre noir qui est au Musée Archéologique d'Istanbul : la facture des reliefs, la façon de traiter les motifs végétaux et ces motifs eux-mêmes — tiges de vigne sortant de cratères, arbres entiers, les uns et les autres installés sous des arcs et entre des colonnes, — tout est semblable dans les deux cas. Or la fig. 2 représente le parapet d'un ambon à « balcon » ravennate, tandis que la fig. 3 montre une partie d'un énorme sarcophage byzantin (celui-ci est de date incertaine, mais les deux monuments doivent être *grosso modo* contemporains). L'architecture décorative n'est pas identique dans les deux cas, mais on sait que ces arcades qui abritent des arbustes ou des fleurs, parfois (comme fig. 3) habités par des oiseaux, sont des images schématiques et symboliques du jardin paradisiaque, avec son enceinte légère de portiques. Ce thème est fréquent sur les parois extérieures des sarcophages et rien n'est plus naturel : par les figurations des façades du sarcophage on transporte au Paradis celui dont le corps s'y trouve enfermé. Il est nouveau de constater que le même thème a été jugé valable pour décorer le parapet de l'ambon. Mais l'ambon justinien de Sainte-Sophie a dû figurer la même chose : Paul le Silentiaire y signale, ciselés en feuilles d'argent, des arbres, des fleurs et des feuilles délicates en rinceaux touffus[1]. C'est du fond du jardin paradisiaque que descend sur les hommes la parole divine. Je ne crois pas que cette idée soit très conforme à la haute théologie ; mais elle l'était et est toujours en accord avec la conviction populaire qui situe Dieu et tout ce qui remonte directement à lui, dans un Paradis, antithèse de la Terre.

Aux arguments ci-dessus qui militent en faveur d'une origine constantinopolitaine de ce genre d'ambon et de ses sculptures symboliques ajoutons les deux longues croix sur sphère, que nous avons vues sur l'ambon de la cathédrale de Ravenne et qui comptent parmi les motifs les plus courants du décor symbolique proprement byzantin (exemples partout, en commençant par les parapets des tribunes de Sainte-Sophie).

Nous ne connaissons pas d'ambons grecs décorés d'images d'animaux et d'oiseaux. Mais cette lacune n'est due probablement qu'au hasard des destructions. On peut imaginer les parapets des escaliers d'ambons byzantins à *zôdia*, en regardant les deux reliefs réunis Pl. XXXVIII, 3. La forme de ces dalles rappelle les parapets des ambons de Tralles et de Smyrne. Mais les photographies Lampakis, prises avant 1903, à la cathédrale de Serrès (il ne reste actuellement qu'un seul des deux) que nous reproduisons ont servi d'accoudoirs d'un trône épiscopal, et c'est là probablement leur fonction initiale. Si nous les reproduisons à côté des ambons, c'est parce que, après tout, leur emploi comme parapets d'un ambon n'est pas absolument exclu, et parce qu'ils nons aident à mieux imaginer une version grecque du décor zoomorphe de ces meubles, tandis que nous aurons à examiner tout à l'heure un groupe d'ambons latins (ravennates) à décor essentiel-

1. Paul le Silentiaire, *l. c.*, vers 62-66 et 121-125, pp. 259-260 (Bonn).

lement zoomorphe. La symétrie est loin d'être entière, parce que les ambons de Ravenne sont du VIe siècle, tandis que celui de Serrès ne saurait être antérieur au IXe. Mais le meuble de Serrès[1] est sûrement inspiré par un modèle plus ancien : on ne voit plus, à Byzance post-iconoclaste, ni ambons ni trônes épiscopaux garnis de sculptures. Relevons donc, sur les dalles de Serrès, au dehors d'une croix, visiblement retouchée par la suite (la croix symétrique manque), sur l'une des dalles un paon et sur l'autre un lion et une perdrix. Ce sont des images rustiques et à méplat, qui ont leur pendant dans les reliefs du groupe de Scripou (p. 90 et suiv.). Les ornements gravés du cadre sont de la même époque, mais ont pu être également retouchés (voir la tresse).

Cependant les *zodia* de cet ambon ne semblent avoir aucune signification spéciale, à moins qu'on ne soit en présence d'un choix maladroit et d'un disposition qui l'est autant, tandis que le prototype pouvait répondre à une pensée cohérente, tout autant que les reliefs à *zodia* des ambons ravennates du VIe siècle que nous examinerons maintenant.

Plusieurs églises de Ravenne ont été dotées, au VIe siècle, d'ambons d'un type particulier, y compris leur décor sculpté, qui est sensiblement le même partout. L'exemple le plus célèbre est à la cathédrale de Ravenne (Pl. XXXVIII, 2). Comme les ambons byzantins habituels il est composé de trois parties : une partie centrale avec des saillies semi-circulaires des deux côtés, et deux parties symétriques de section rectangulaire. Sur toute leur hauteur les parois extérieures de l'ambon forment des murs continus (pas de claire-voie sous le « balcon » de la chaire), qui sont décorés de la même façon : un quadrillage de petits panneaux carrés, avec des ornements géométriques et floraux sur les cadres qui les séparent et de petits reliefs sur chaque panneau. Là où elle est conservée, la dédicace est gravée le long du bord supérieur de l'ambon.

Les sujets sculptés sur les petits panneaux sont presque identiques d'un panneau à l'autre, mais non sans variantes dans le détail. L'ambon de la cathédrale a sur chaque face six rangées de petits panneaux, qui tous sont occupés par des images d'animaux et d'oiseaux. De haut en bas, on y voit des brebis, des paons, des cerfs, des colombes (?), des canards, des poissons. Tous ces *zodia* sont représentés de profil, la moitié à droite et la moitié à gauche, tous manifestement tournés, non pas vers l'autel, mais vers la parole divine qui retentit du milieu de l'ambon.

Cette explication a pour elle la vraisemblance, mais ce sont les autres ambons de Ravenne, du même type, qui la rendent certaine. Nous reproduisons Pl. XXXVII, 1 et 2 deux photographies de l'ambon de l'église Saints-Jean-et-Paul. La forme de l'ambon et l'ordonnance du décor y sont les mêmes, mais deux détails sont particuliers : au lieu de six rangées d'animaux il n'y en a que cinq : les paons ont disparu ; la sixième rangée de panneaux, incomplets, est laissée vide ; la rangée des cerfs et des colombes (?) s'arrête à la partie arrondie de l'ambon, les extré-

1. Sur le relief de Serrès : P. Perdrizet et Chesnay, *Mon. Piot*, X, 1904, p. 136, fig. 17 ; Γ. Λαμπάκις, dans Δελτ. Χριστ. ἀρχ. ἑταιρ., V 1905, fig. 4 ; A. Orlandos, dans Ἀρχεῖον βυζ. μνημ. τῆς Ἑλλάδος, V2, 1939-1940, fig. 6 et 7 de l'article sur la cathédrale de Serrès. L'auteur de cette dernière étude attribue les dalles au XIIe siècle, tandis que nous les datons du IXe-X^e, à cause des ressemblances avec les pièces datées de cette époque que nous réunissons dans la présente étude. Dans Ἀρχεῖον, III 2, 1937, p. 140, fig. 14, M. Orlandos signale un fragment du même type conservé au Musée de Smyrne, mais le date du XIe siècle. Là encore nous aurions préféré une date plus haute, la même que pour Serrès. A propos de ces pièces, M. Orlandos rappelle le trône épiscopal de Torcello : O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 705, fig. 450.

mités de ces rangées étant occupées par deux colombes (?) et deux paons. Mais snrtout, sur ces deux extrémités, à la rangée supérieure, les deux brebis qui auraient dû s'y trouver sont remplacées par les figures, en orants, des deux saints patrons de l'église, saint Jean et saint Paul : les deux saints, dans leur église, sont au premier rang de ceux qui se pressent autour de l'ambon pour entendre la parole révélée par Dieu. Ils écoutent dans une attitude de prière, et il devient clair que tous les *zodia* autour et derrière eux en font autant, qn'il faut donc y voir des allégories des hommes fidèles, ou les hommes et tous les êtres vivants.

Au Musée archéologique de Ravenne, il y a des fragments de trois autres ambons de ce même type et de la même époque. L'un de ces fragments est le plus beau, mais il est très incomplet. On n'y voit que les restes de deux rangées d'animaux, paons et colombes (?), dans leurs cadres carrés, et les bandes sculptées qui les séparent les uns des autres (Pl. XXXVIII, 1). Notre Pl. XXXVII, 3 montre le haut de la bande longue et étroite qui nous reste d'un autre sarcophage analogue. On y trouve, sous un arc, le saint du lieu, plus bas le premier des animaux qui s'acheminent vers Dieu, une brebis. A côté, les fig. 4 et 5 reproduisent le fragment conservé d'un autre ambon du même type, celui de l'ancienne église San Pietro (Agnese) in Vinculo. Tandis que la position des mains du saint de la fig. 3 n'est pas claire (le relief est mutilé à cet endroit), le geste de la sainte ne pose aucun problème : elle a le même geste de prière qu'on donne à la Vierge, dans la Déisis (avant-bras relevés, sous le pan du manteau). Ici aussi, sous l'image de la sainte en prière s'alignent les animaux. Sur les trois registres qu'on voit sur le fragment conservé, c'est un cerf, un paon, une brebis (il y avait d'autres registres plus bas). Bref, partout c'est le même thème ; les parois de l'ambon ravennate typique montrent le saint patron de l'église et de nombreux animaux qui, recueillis, écoutent la parole divine. Étant donné que, dans les exemples complets, on réunissait ainsi les brebis qui souvent remplacent les apôtres et les martyrs, puis les cerfs que le Psautier compare aux âmes des fidèles, et enfin divers oiseaux et les poissons, on pourrait penser à une image symbolique de tout ce qui est capable d'entendre la voix du Seigneur. On remarquera que l'ordonnateur de ces ensembles iconographiques en a exclu partout les images des bêtes féroces, fauves et rapaces. Il ne s'agit donc pas de « tout ce qui respire » ramené à Dieu, mais du symbole de tous ceux qui, comme les saints parmi les hommes, sont avides de la parole divine. Comme sur certaines peintures qui figurent les animaux autour d'Orphée[1] ou dans la mosaïque de Qasr-el-Lebya[2], en Cyrénaïque, les poissons viennent en dernier : ils sont là où est l'Océan qui encadre l'Univers. Autrement dit, les ambons montrent *tous* les auditeurs de la parole de Dieu, y compris ceux de l'Océan[2]. Je ne connais aucun ambon du même type en dehors de Ravenne. Mais il a pu y en avoir, avec des reliefs d'une inspiration semblable, a en juger d'après les images — mais en mosaïques de pavement — qui entourent l'ambon du *martyrion* de Daphné, faubourg d'Antioche de Syrie[3]. L'ambon, dont on ne connaît que les fondations, et les pavements à mosaïques qui l'entourent remonte au ve siècle. Ils sont donc antérieurs aux ambons sculptés de Ravenne. Or, si on ne sait rien sur le décor de l'ambon lui-même (il a pu ne pas y avoir de décor iconographique, et rien ne suggère que les

1. Par exemple, sur une fresque paléochrétienne en Cyrénaïque : Cabrol, *Dict.* III, 2 fig. 3479. Je dois cette observation à l'amitié de M. Henri Stern.
2. *The Illustrated London News*, Déc. 14, 1957. Grabar, *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 135 et s. fig. 15-18.
3. K. Weitzmann, dans *Antioch on the Orontes*, III, 1941, Pl. 17 et suiv., p. 135 et suiv.

petits reliefs à sujets bibliques et évangéliques recueillis dans les ruines de ce *martyrion* aient jamais appartenu à l'ambon, comme le voudrait K. Weitzmann : *Antioch on the Orontes*, III, p. 135 et ss., Pl. 17 et suiv., 90, 91), le sujet général de la mosaïque de pavement autour de l'ambon est évident et instructif : on y trouve des dizaines d'animaux et d'oiseaux de toutes les espèces imaginables, et dans le nombre, des fauves et des reptiles les plus redoutables, qui ici vivent paisiblement côte à côte avec les autres animaux : les puissants s'abstiennent d'attaquer et les faibles ignorent la peur. C'est « la paix des animaux » selon les prophètes, c'est-à-dire la paix, telle qu elle fut, à l'origine, avant le péché de l'homme, et telle qu'elle sera à nouveau à la fin des temps, et qui est l'œuvre de Dieu. Le thème des mosaïques qui servent de cadre à l'ambon d'Antioche est cette paix « de Dieu » universelle et éternelle, thème juif que l'iconographie des chrétiens d'Orient reprenait souvent au ve et au vi^e siècle[1]. Le thème des ambons ravennates est très voisin, et lui aussi il recourt aux images des animaux réunis, mais l'iconographe y pense, non pas à l'avenir eschatologique, mais au présent, et il n'évoque que la présence de l'ensemble des fidèles de Dieu.

Il faudrait voir si, parmi les mosaïques de pavement contemporaines avec *zodia* nombreux, on ne trouverait pas la même distinction, entre réunion des fidèles et réunion universelle, l'une dans le présent, l'autre dans le futur final.

Esthétiquement, les reliefs de Ravenne sont de qualité inégale et généralement médiocre. Mais certains morceaux sont d'un attrait indéniable, tels les reliefs rustiques mais expressifs des Saints-Jean-et-Paul (Pl. XXXVII, 2), où l'on observe excellemment l'application de la sculpture en réserve et le relief à méplat ; tels encore les reliefs des oiseaux alignés et des rinceaux, simples et fermes, sur un fragment d'un ambon aujourd'hui brisé (Pl. XXXVIII, 1).

Les reliefs figuratifs byzantins du vi^e siècle que nous avons examinés plus haut ne sont certes pas remarquables, et souvent rudimentaires, mais les artisans ravennates de cette même période, qui à l'occasion n'étaient pas sans imiter les Byzantins, exerçaient un art encore plus pauvre.

1. Grabar, *Cahiers archéologiques*, XI 1960, p. 57 et suiv. ; XII 1962, p. 115 et suiv.

9. Reliefs du ixe siècle : *Scripou*

Entre les reliefs reproduits sur la planche XXXVIII et ceux de la planche XXXIX trois siècles environ ont passé. J'aurais voulu boucher ce vide par des sculptures byzantines datées postérieures à Héraclius (voir le chapiteau Pl. XIX, 2) et antérieures aux reliefs de Scripou (873-874) dont la série commence à la planche XXXIX. Mais, en dehors de quelques reliefs architecturaux médiocres attribués à cette période, je n'en connais pas. De mieux informés compléteront sans doute ce recueil, et l'on découvrira peut-être aussi par la suite des pièces qui nous manquent actuellement. Mais le hasard n'est peut-être pas seul à expliquer l'absence de statues et de reliefs figuratifs byzantins qui feraient pendant aux sculptures, si nombreuses, qu'on trouve dans les palais omeyyades du viiie siècle : Qasr el Heir, Khirbet el Mefjar et d'autres. Il se pourrait en effet que les princes arabes de ce temps se soient laissés guider directement par des sculptures byzantines anciennes et par des sculptures romaines, voire iraniennes, sans avoir eu recours, pour s'en inspirer, à la sculpture byzantine de leur temps, parce qu'elle n'existait pas.

Les monuments réapparaissent à la fin du ixe siècle, c'est-à-dire dans les décennies qui suivent la fin de la crise iconoclaste, sans que les sculptures décoratives par lesquelles nous pouvons reprendre nos séries de reproductions aient le moindre rapport avec le retour du culte des icônes. Une certaine reprise des activités des sculpteurs semble être liée plutôt aux succès militaires des Byzantins : l'Empire reconquiert des territoires qui furent détachés de l'État byzantin par les Slaves ou il raffermit son pouvoir dans les régions frontières. Dans les deux cas les hauts fonctionnaires de l'État, civils et ecclésiastiques, restaurent les monuments précédemment abandonnés ou en fondent de nouveaux. C'est dans ces conditions que fut élevée, par les soins d'un stratège du « thème » nouvellement établi de l'Hellade, l'église de Scripou en Béotie, dont nous allons examiner les sculptures ornementales[2].

Une inscription date cette fondation de 873/4 et nomme le stratège. Il s'agit donc d'un point de repère essentiel, et c'est pourquoi nous commençons notre présentation des reliefs byzantins du Moyen Age par les reliefs de Scripou et nous leur consacrons une bonne série de planches de notre Album. Nous avons été soutenus dans notre intention par Miss Franz Alison, qui a bien voulu nous permettre de faire un large usage de ses photographies — excellentes — des reliefs de Scripou. Toutes les photographies de cette église lui appartiennent sauf deux (Pl. XXXIX, I et 3), que je dois à l'amabilité de M. E. Stikas. Que tous deux veuillent bien trouver ici l'expression de ma reconnaissance.

1. Quelques exemples réunis par G. Sotiriou, Ἡ βυζαντινὴ γλυπτικὴ τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 7ον καὶ 8ον αἰῶνα, dans Ἀρχ.. Ἐφημ., 1937 p. 171 et suiv. (reliefs architecturaux, principalement de Thèbes en Thessalie ; il s'agit de pièces non pas datées par des inscriptions, mais attribuées au viie et au viiie siècle).

2. J. Strzygowski, *Byz. Zeit.* III, 1894, p. 1 et suiv. ; Maria J. Sotiriou, Ὁ ναὸς τῆς Σκριποῦς τῆς Βοιωτίας, dans Ἀρχ. Ἐφημ., 1931, p. 119-157.

Le relief de la fig. I de la Pl. XXXIX appartient à un cadran solaire fixé sur le mur sud du chevet de l'église, en dehors du système général de décor sculpté de l'église. Tous les autres reliefs en font partie (on conserve devant l'église un grand nombre de frises sculptées qui proviennent de ce décor architectural). Tous ces reliefs sont contemporains de la fondation. Ils sont d'un même style et d'une même facture.

Le plan général de la décoration comptait un certain nombre de corniches sculptées à l'intérieur de l'église. Sur la planche XXXIX, on en réunit plusieurs exemples : la fig. 2 montre *in situ* la corniche sculptée qui est à la base du tambour de la coupole ; les fig. 4 et 5 reproduisent des corniches qui sont fixées à la naissance des grands arcs portant la coupole. Une frise de sculptures plus large coupe à une certaine hauteur l'abside de Scripou. Une partie de cette frise est occupée par la dédicace (Pl. XXXIX, 3) qui, détail archaïsant, imite les caractères en saillie des inscriptions antiques à lettres de bronze ; toujours sur le mur extérieur de l'abside, c'est une bande purement ornementale, qui est plus large que les autres frises sculptées de Scripou (Pl. XL, I-3). Toujours à l'extérieur, mais appliquée à la décoration soit des chapiteaux de colonnettes engagées qui séparent les fenêtres tripartites (Pl. XLII, 1), soit à des corbeaux profilés à l'antique qui ont dû supporter le toit d'un porche (Pl. XLII, 2) ou à d'autres corniches encore (Pl. XLII, 6, 7 : deux côtés de la même pièce), on retrouve de tous les côtés et en grand nombre des frises de largeur variable tapissées de motifs ornementaux rapprochés. Les autres reliefs que je reproduis sont déposés actuellement devant l'église. En grande partie ce sont des frises ornementales (Pl. XLI, 2 ; Pl. XLII, 3-5) (sauf les chapiteaux plus anciens), ou des encadrements de portes qui sont sculptés de deux côtés (Pl. XLI, I, 3-6).

Nous n'avons pas à décrire ici, une par une, les sculptures de cet ensemble considérable, souvent cité, mais très mal connu. Mais certains traits essentiels de ce décor architectural doivent être relevés : c'est à eux que Scripou doit sa place dans l'histoire de la sculpture. A Scripou l'architecte s'est adressé au décor sculpté beaucoup plus souvent que ne le feront ses confrères byzantins par la suite. A mon avis cela vient de l'abondance de la sculpture ornementale sur les édifices byzantins du vie siècle, que les architectes du ixe tentaient d'imiter dans la mesure de leurs moyens. Le style de tous les reliefs est le même ou sensiblement le même : les reliefs sont plats et, là où ils se déploient sur deux plans, ce sont les contours qui sont les plus saillants, tandis que la surface entre ceux-ci est creusée. Les animaux, les oiseaux, mal dessinés et généralement disgracieux, sont aussi plats que les motifs végétaux, leur corps, leur plumage étant couvert par un réseau de lignes fines incisées. Parmi les motifs, beaucoup sont paléochrétiens (croix entre deux demi-feuilles ; Pl. XLI, 1, 2, 6 ; cratère entre deux colombes : Pl. XLI, 3 ; croix et paons : Pl. XLI, 4, XLII, 7 ; croix sous un arc : Pl. XLII, 7, etc.). C'est un modèle de la fin de l'Antiquité, peut-être chrétien du vie siècle (voir l'ambon de Salonique, Pl. XXXIV, 4, 5,), qui a été suivi pour établir le décor des corniches Pl. XLII, 2, avec leurs profils, les denticules, la frise de rinceaux de vigne « habités ». On pense également à la fin de l'Antiquité et à ses encadrements à guirlande, en voyant le fragment Pl. XLII, 3, et le motif d'encadrement de porte Pl. XLII, 5[1].

1. Les reliefs étudiés par G. Sotiriou dans le mémoire cité, note 1 p. 90, imitent les mêmes modèles paléochrétiens, mais d'une façon encore plus rudimentaire que les ornements sculptés de Scripou. On pourrait se demander peut-être si la date des reliefs de Thèbes ne devrait pas être rapprochée de celle de Scripou, certifiée par une inscription datée.

Au contraire c'est bien de l'époque de Scripou que date le motif des feuilles à cinq lobes qu'on voit enfermées dans une série d'enroulements identiques d'un rinceau mince, les feuilles pouvant être placées selon l'axe de la frise ou transversalement à cet axe (Pl. XXXIX, 3, XLII, 4 et 9). Ces petites feuilles polylobées annoncent le fleuron byzantin du Moyen Age, qui est le motif le plus fréquent sans doute dans les ornementations byzantines médiévales. Enfin, il y a, surtout sur la grande frise de l'abside (Pl. XL), mais aussi ailleurs (Pl. XLI, 2, 3, 5, 6 ; XLII, 2), des motifs de quadrupèdes, seuls ou l'un attaquant l'autre, toujours enfermés dans de grands médaillons. Ces disques avec animaux sont typiques de Scripou, mais on y voit aussi d'autres disques, avec des rosaces diverses rapprochées sur le même disque, ou des motifs géométriques variés qui le remplissent (Pl. XL, 2. 3 ; XLI, 2).

En d'autres termes, le répertoire ornemental de Scripou est remarquablement riche, tandis que l'exécution des reliefs est monotone et médiocre. On est sûrement en présence, non pas d'une influence lointaine (de l'art arménien, pensait Strygowski, sans la moindre preuve à l'appui), mais d'une œuvre artisanale où l'on a voulu tirer profit d'un répertoire de motifs ornementanx qui se trouvait à portée de l'atelier de décorateurs-sculpteurs byzantins de la deuxième moitié du IXe siècle.

Les deux aspects de cette œuvre d'art méritent également notre attention, je veux dire, son répertoire ornemental et la façon dont il a été interprété.

Ce qu'il convient de dire sur la composition et l'origine du répertoire ornemental nous paraît très différent de l'hypothèse de Strygowski : l'examen des motifs ornementaux de Scripou n'y fait apparaître aucun élément exotique. La chose est évidente pour tous les ornements à motifs végétaux, acanthe, vigne, fleurons plus conventionnels et palmettes. Se rangent aussi dans cette catégorie d'ornements qui, depuis des siècles, sont du répertoire méditerranéen courant, les différentes « rosaces » (ce sont des fleurs, schématisées, qu'on voit d'en haut). Le sculpteur de Scripou connaît un grand nombre de « rosaces » différentes, mais il n'en fait usage que dans une partie restreinte de son décor, notamment sur la frise de l'abside (pl. XL, 2, 3). C'est là qu'on en voit une application assez originale à la décoration d'un disque (neuf « rosaces » dans un cercle). C'est dans le répertoire du décor byzantin du Ve et du VIe siècle qu'on trouverait les prototypes de tous ces motifs, sauf à la rigueur certaines variantes des « rosaces », que je crois originales.

Il reste deux motifs. D'une part l'ornementation en cercles ou disques alternativement grands et petits qui, liés par leurs cadres, forment une chaîne : c'est un motif de tous les temps en orfèvrerie et qu'on retrouve souvent sur les tissus de luxe du Moyen Age. Le tout est de savoir quand il a pu passer dans le décor sculpté monumental. Il ne semble pas figurer parmi les reliefs ornementaux byzantins du Ve et du VIe siècle, ni syriens ni coptes de la même époque.

Quant aux animaux et aux oiseaux qui, à Scripou, n'apparaissent qu'à l'intérieur des grands cadres circulaires, leur dessin maladroit permet mieux que le reste de mesurer l'écart entre ces reliefs du dernier tiers du IXe siècle et leurs antécédents du Ve et du VIe siècle. Ces images zoomorphes sont d'une inhabileté enfantine, — contours rudimentaires, corps plats couverts de petits traits incisés, systématiques ou pas, incapacité du tailleur de montrer un fauve attaquant un autre animal en sautant sur son dos : le sculpteur n'est capable que de montrer les deux animaux l'un au-dessus de l'autre, immobiles et figés, se touchant à peine (Pl. XL, 1, 2).

Il est sans doute symptomatique que là où, malgré les maladresses de sculpture, on entrevoit des exemples de ces luttes entre animaux, typiques pour les

arts du Moyen-Orient, le quadrupède qui attaque ne soit pas un de ces fauves chers à ces arts, mais un griffon, c'est-à-dire un monstre acclimaté de longue date dans l'ambiance gréco-latine. Bref, il n'y a, dans le répertoire de Scripou, aucun groupe de sujets qui témoignerait nettement en faveur d'une influence extérieure au monde byzantin. Les modèles des sculpteurs ont dû être choisis parmi les monuments des derniers siècles de l'Antiquité qui se trouvaient dans le pays. Ce qui écarte, croyons-nous, les hypothèses d'influences orientales, quant à la raideur du dessin et au relief plat des sculptures de Scripou, ce sont des traits qui, ici, sont dus à l'inexpérience des artisans, et c'est bien involontairement qu'ils évoquent certains traits constants des arts du Moyen-Orient, Mésopotamie antique et Perse pré-islamique.

Les reliefs lombards du nord de l'Italie, dont des pièces datées permettent d'établir les grandes lignes de la chronologie, sont apparentés aux reliefs de Scripou et de son groupe[1]. Les sculptures lombardes sont pour la plupart antérieures, les plus anciennes d'entre elles remontent au VIIe siècle. Mais du fait qu'elles ressemblent aux reliefs de Scripou se dégage une leçon qui intéresse l'étude de nos pièces grecques. Les reliefs lombards débutent au VIe siècle, en partant du répertoire des ornements en usage à cette époque dans l'Italie byzantine. Les artisans lombards ou italiques qui travaillaient pour les Lombards répètent et interprètent ces mêmes motifs jusqu'à une époque voisine de la date de Scripou, et ces imitations s'apparentent aux reliefs de notre église grecque : choix de motifs voisins, style semblable du dessin, images plates ou peu modelées, raideur des motifs. Là aussi, malgré les apparences (voir ci-dessus ce qui les crée), il n'y a pas ou très peu de motifs exotiques, mais, comme à Scripou, une reprise artisanale, par des ateliers locaux de tailleurs de pierre sans beaucoup d'expérience du métier, d'un répertoire de motifs tel qu'on le concevrait partout au Ve-VIe siècle, la Grèce provinciale et l'Italie du nord ayant pu être alors à égalité quant à ces modèles probables, plus ou moins les mêmes partout, et quant à la façon de les interpréter avec les moyens du bord.

Plus à l'oucst encore, en Espagne, on trouve d'autres monuments qui méritent d'être évoqués ici. Je pense à l'art chrétien sous la domination musulmane, qui lui aussi répétait en le dégradant à des degrés différents l'art du VIe siècle, c'est-à-dire l'art qu'on y pratiquait avant l'invasion arabe. En Espagne c'était l'art qu'on pratiquait sous les Wisigoths. Or, cet art aussi — les reliefs ornementaux qui décorent les façades et les encadrements des portes, etc.[2], — présente des points de ressemblance avec les reliefs de Scripou et de son groupe, et cela pour la même raison : sources initiales analogues, interprétations plus ou moins rudimentaires par des tailleurs de pierre sans grande formation. En résumé, on assiste partout en Europe méridionale, depuis la Péninsule Ibérique jusqu'à la péninsule Balkanique, pendant les « Dark Ages » qui ont suivi l'essor justinien et qui ont précédé le nouvel essor carolingien et « macédonien » (à Byzance), à la formation, puis à la diffusion (assez limitée, avant l'an mil) d'une sculpture monumentale décorative qui est comme une version « populaire » de l'art monu-

1. Bibliographie très étendue. On n'en citera que trois ouvrages, à savoir un livre monographique qui comprend une excellente étude et deux recueils de documents, avec reproduction et toute l'information indispensable sur les monuments conservés : Nils Åberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century. Part II. Lombard Italy*. Stockholm, 1945 ; R. Kautzsch, dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 5, 1941 ; G. Panazza, *Lapidi e sculture paleocristiane e pre-romaniche di Pavia*, dans *Arte del Primo Millennio* (Actes du Congrès inter. du Hant Moyen Age à Pavie, en septembre 1950).

2. H. Schlunk, dans *Ars Hispaniae*, II, Madrid 1947, p. 233 et suiv., fig. 227-230, 234, 241 et suiv., 265 et suiv., 313 et suiv.

mental de la fin de l'Antiquité — version appauvrie et plus rudimentaire, mais qui ne manque pas de saveur. C'est bien la saveur d'un art populaire en gestation, dont le sort ultérieur mériterait des études qui ne peuvent pas être entreprises ici. Si elles n'ont pu être tentées jusqu'ici, c'est parce qu'on ne s'est pas rendu compte que certains racines de la sculpture romane ou de la sculpture byzantine des Macédoniens remontent à l'art ornemental antérieur aux « renaissances » grecque et latine du IXe siècle, celui que nous font connaître les reliefs de Scripou et de son groupe, et ceux des Lombards, des Wisigoths, etc.

Le témoignage de certaines sculptures décoratives des Musulmans, du VIIIe et du IXe siècle notamment, en Syrie omeyyade, en Égypte, en Afrique fatimide, en Espagne omeyyade, serait également précieux pour une étude de ce genre, car les moyens pécuniaires et le goût du luxe également exceptionnels chez les potentats arabes des premières dynasties leur permirent de réaliser un nombre impressionnant d'œuvres d'art, parmi lesquelles de grands ensembles de sculptures ornementales, qui elles aussi reprennent en les combinant et en les interprétant de nombreux motifs empruntés à l'héritage de l'art méditerranéen du VIe et du VIIe siècle. C'est même de ce côté que nous sont conservés les exemples les plus nombreux et les plus somptueux de décors ornementaux sculptés du VIIIe-IXe siècle, issus de la même lignée. Que ce soit à Mchatta, à Khirbet el Mafjar, à Qasr el Heir, à Medina Azzahra près de Cordoue, ou dans les plus anciennes mosquées de Jérusalem, du Caire, de Kairouan, de Cordoue[1], partout on trouve — avant l'afflux d'influences hindoues ou d'Asie centrale — des reprises de motifs méditerranéens antérieurs, avec des interprétations dans un goût local souvent fortement accusé, mais qui ne supprime pas la base méditerranéenne commune.

Qu'il nous soit permis de relever, à Scripou, un trait assez caractéristique, qui n'apparaît nulle part sur les monuments paléochrétiens et justiniens de Grèce, mais qui en revanche se laisse observer dans plusieurs de ces sculptures abâtardies, mais vivantes, des derniers siècles du premier millénaire : ce sont des bandes sculptées qui ceinturent les murs des édifices en leur milieu ou parfois à plusieurs hauteurs différentes. A Scripou la plupart des bandes sculptées correspondent à des corniches qui marquent la séparation entre deux éléments architecturaux superposés (base du tambour, Pl. XXXIX, 2 ; pied des arcs, Pl. XXXIX, 4, 5), et c'est là un procédé antique. Mais, toujours à Scripou, on retrouve la bande sculptée — particulièrement large — à mi-hauteur de l'abside (Pl. XL, 1-3). Ce dernier parti n'apparaît pas sur les monuments justiniens, mais on l'aperçoit dans l'architecture copte, p. ex. à Baouît (E. Chassinat, *Fouilles à Baouît*. Paris, 1911, pl. XXIII, XXIV, LXI et suiv., LXVI LXIX et suiv. : poutres sculptées en bois), puis dans l'Espagne visigothique (Quintanilla de las Viñas, dans *Ars Hispaniae*, II, fig. 317, 318) et dans l'architecture musulmane ancienne, depuis le IXe siècle (bandes avec inscriptions et ornements : Creswell, *l. c.*, II, pl. 28, 43, 85, etc. et III pl. 16, 17, 27, 30, 38, etc.). La bande ornementale qui, dans tous ces édifices méditerranéens depuis la deuxième moitié du premier millénaire et surtout la fin de celui-ci, traverse la façade approximativement à mi-hauteur du mur dérive peut-être de la corniche ornementée qui couronnait le socle du mur, souvent assez élevé, et dont le décor était autre que le décor du mur au-dessus. Sur les façades le socle n'a pu laisser comme trace que la bande de sa corniche. Quoi qu'il en soit, la bande sculptée qui passe à mi-hauteur sur le mur

1. La plupart de ces monuments, dans K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, II et III. V. aussi D. Schlumberger, *Syria*, XX, 1939, et surtout R. W. Hamilton, *Khirbat al Mafjar*, Oxford 1959, ainsi que *Ars Hispaniae*, III 1951.

extérieur de l'abside de Scripou établit un lien de plus entre le décor de cette église et les œuvres méditerranéennes diverses qui toutes, quoique différemment, dépendent des grands monuments du VIe siècle (qui fut brillant partout) et s'apparentent davantage par leurs origines communes que directement l'une à l'autre. En règle générale, ce sont partout des prolongements locaux, avec les moyens dont on disposait sur place, d'un aspect quelconque de cet art justinien.

Thèbes (Béotie), église Saint-Grégoire.

Fondée et décorée en 872, l'église Saint-Grégoire, à Thèbes, en Béotie, a été détruite depuis longtemps. Elle a été fouillée, et c'est alors que furent déterrées des plaques de chancels et des bandes ornementales sculptées qui aujourd'hui sont déposées dans la cour du petit musée lapidaire de Thèbes[1]. C'est là que nous les avons photographiées (Pl. XLIII, 1-5). Les sculptures de Saint-Grégoire de Thèbes sont, à quelques années près, contemporaines des reliefs de Scripou. Parmi les bandes ornementales Pl. XLIII, 1, les deux frises supérieures sont étroitement apparentées à celles de Scripou Pl. XLII, 3, 4, 9. Les unes et les autres proviennent sûrement du même atelier. Les deux autres bandes (sous les deux premières) présentent des motifs que nous ne voyons pas à Scripou. Mais le style en est semblable.

A Thèbes on a surtout un choix de chancels sculptés, dont les pendants nous manquent à Scripou, et ces pièces sont fort intéressantes. Notons (Pl. XLIII, 2) la grande croix d'un type fréquent sur les dalles du VIe siècle et les « rosaces » de dessins variés qui, accompagnées de quelques fleurons simples, recouvrent toute la surface de la dalle (tandis que du temps de Justinien la croix se profilait sur un fond nu). Ces « rosaces » sont les sœurs de celles de Scripou et on en trouve d'autres, semblables, qui remplissent également le fond autour de diverses représentations, mais sur des objets d'art d'autres techniques : par exemple sur les compositions de deux émaux du IXe siècle : l'aiguière de Saint-Maurice en Valais (Suisse)[2] et la croix de la plus ancienne reliure byzantine à la Marcienne de Venise[3]. Les fig. 3 et 4 de la même planche sont des imitations de sculptures du VIe siècle qui représentent deux paons affrontés, auxquels le sculpteur a ajouté quelques autres (le paon avalant le vermisseau sera à rapprocher d'un relief de qualité qui est au Musée d'Istanbul, Pl. XLIV, 1). Des tiges et des plantes couvrent la surface autour de ces oiseaux, qui eux-mêmes, comme ces plantes, sont schématisés et ramenés à des motifs conventionnels et plats, agrémentés de quelques dessins incisés. Les schémas des paons sont les mêmes qu'à Scripou. On les doit sûrement au même atelier régional, et il faut reconnaître que ces figurations méplates, touchées de quelques traits gravés et encadrées de chaînes de losanges et de « rosaces », ont des qualités esthétiques indéniables. Ce ne sont pas les mêmes qu'on admirerait sur une plaque sculptée du VIe siècle avec le même sujet, toute pénétrée de goût classique ; mais les qualités esthétiques nouvelles de la dalle de Thèbes sont réelles, et la dalle fig. 3, gracieuse et légère, plus dentelle ou broderie monochrome que relief en pierre, compte parmi les meilleures réussites du IXe siècle en art ornemental. C'est un des beaux exemples de ce qu'on pourrait appeler le « roman » du byzantin, c'est-à-dire d'une transposition dans un style médiéval de certains motifs de la sculpture de la Basse Antiquité. Nous en verrons d'autres par la suite.

1. G. Sotiriou, dans *Arch. Ephem.* 1924, p. 10 et s.
2. A. Alföldi, *Die Goldkanne von St-Maurice d'Agaune*, extrait de la *Zeitchrift f. schweiz. Archeol. u. Kunstgesch.* 10, 1948, 1-2, Pl. en couleurs.
3. Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 91.

Relevons sur les exemples de Thèbes certains procédés de ces transpositions : disposition des motifs zoomorphes et végétaux qui les empêche de se toucher et à plus forte raison de se superposer, d'où les enroulements de la vigne dont chacun encadre une grappe entière, et qui eux-mêmes remplissent l'espace donné ; suppression à peu près totale du volume ; une alternance calculée d'ombre et de lumière. Autrement dit « dématérialisation » des êtres et des choses et création à leur place d'un réseau de formes qui n'obéissent qu'à des lois esthétiques.

Le fragment de dalle Pl. XLIII, 5 présente des cadres noués qui apparaissent dès le VIe siècle, et jusque sur les chancels, c'est-à-dire exactement comme sur le chancel du IXe siècle à Thèbes. Un excellent exemple d'une figure géométrique semblable faite de bandes entremêlées et formant des figures géométriques régulières qui, réunies, remplissent le panneau de chancel, apparaît sur le chancel du VIe siècle provenant de la région de Sivas (Nord-Est de l'Asie Mineure)[1]. Nous en reproduisons Pl. XXII, 3, le panneau voisin.

Ce fragment de chancel (fig. 5) est probablement le plus ancien, en pays grec, qui ait pour décor un nœud d'entrelacs, et en particulier une version de ce genre de nœud, qui, pour bien remplir un cadre carré, se déploie selon les diagonales du carré et y termine ses bandes entrelacées par des espèces de feuilles lancéolées. L'historien de l'entrelacs dans les arts byzantins réservera à ce fragment une place de choix.

Il en est de même peut-être de la dalle fig. 4 qui, avec son panneau qui réunit plusieurs oiseaux et son cadre double, rappelle curieusement un coffret en ivoire médiéval. Depuis que Goldschmidt et Weitzmann en ont publié un « Corpus » avec attribution de tous ces coffrets à la même époque (Xe-XIIe siècle)[2], personne n'a essayé de reconsidérer ce problème et de revoir les dates proposées à la lumière des découvertes et études plus récentes[3]. Ce n'est certes pas l'endroit pour le tenter, mais nous invitons les archéologues à verser au dossier des coffrets en ivoire byzantins la dalle de Thèbes qui est bien datée de 872. Des comparaisons avec cette pièce et certaines autres, telle la plaque de chancel du VIe siècle que nous reproduisons Pl. XXII, 3, seront sûrement utiles au futur historien de ces coffrets et — par eux — du goût et des techniques à Byzance. Qu'on nous permette pour l'instant de nous limiter à cette constatation : voici un relief de la fin du IXe siècle qui doit être contemporain de certains coffrets en ivoire analogues (sur le panneau de Thèbes : cadre à « rosaces », file de perles, paons, etc.)[4]. Il y aurait eu, par conséquent des coffrets de ce type dès le IXe siècle. A moins que ce ne soit dès le VIe, puisque le relief de la Pl. XXII, 3 réunit déjà plusieurs caractéristiques de ces objets : mêmes « rosaces » sur le cadre, panneaux avec centaure et combat contre le fauve[5].

Lorsqu'on entreprendra cet examen nouveau du problème de l'origine et de la chronologie des coffrets en ivoire, une troisième sculpture en pierre devra être citée après les deux autres (Pl. XLIV, 2). Elle est d'un genre assez particulier et ne rentre pas sans difficulté dans la catégorie générale des dalles de chancel, parce que, contrairement à l'usage qui s'applique à celles-ci, cette dalle, très épaisse, est sculptée non seulement sur la face, mais aussi sur « l'épaisseur ». Sur

1. Reproduction : G. Mendel, *Catalogue*, II, p. 522.

2. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, I, Berlin 1930.

3. L'étude la plus récente dans ce domaine. J. Beckwith, *The Veroli Casket*, Londres 1962, s'en tient à la chronologie adoptée.

4. Mêmes motifs sur les coffrets : Goldschmidt-Weitzmann, Pl. *passim*.

5. Mêmes motifs sur les coffrets : *ibid.*, Pl. XX, 33, XXI, XXXI, 50, etc.

sa face on retrouve le vieux motif du losange inscrit dans un rectangle, qui est fréquent au VIe siècle, mais aussi les enroulements de bandes qu'on groupe autour d'un médaillon central ou en motifs plus modestes dans les coins du rectangle. Ces enroulements sont typiques sur les chancels du XIe et du XIIe siècle. Mais deux particularités nous empêchent d'attribuer la présente dalle à cette époque plus tardive : ce sont les espèces de grandes feuilles pointues couvertes de traits incisés (qui pourraient aussi évoquer des cyprès), qui, par ces traits gravés et l'absence de toute plastique, s'apparentent aux figures d'animaux sur les reliefs de Scripou et de Thèbes ; et c'est la rangée de médaillons, chacun avec une « rosace », qui court sur l'« épaisseur » de la dalle : nous venons de voir des motifs analogues. Cette dalle nous paraît donc dater du IXe ou Xe siècle plutôt que du XIe.

C'est un vrai chef-d'œuvre de la sculpture du IXe siècle, — et de l'aspect de celle-ci que nous avons observé à Scripou et à Thèbes, — que nous reproduisons Pl. XLIV, 1. Le Musée d'Istanbul possède deux de ces plaques, symétriques, chacune avec un magnifique paon passant, d'un style à la fois rudimentaire et raffiné[1]. Une comparaison avec les paons de la plaque de Thèbes (Pl. XLIII, 4) suffit pour reconnaître la même facture et les mêmes schémas pour figurer le corps et la queue du paon : tandis que les fleurons du relief de Thèbes Pl. XLIII, 2, 4 remplissent le même rôle que les plantes analogues, mais plus riches, qui occupent les vides sur la dalle du Musée d'Istanbul. Ces pièces de Thèbes donnent une idée des œuvres de routine au milieu desquelles ont pu surgir les réussites exceptionnelles dans le genre de Pl. XLIV, 1.

Nous plaçons à côté des deux dernières dalles, sur la même Pl. XLIV, une dalle (No 3) qui est d'un art apparenté. Ce n'est certes pas le même art, mais un art assez proche, et de ce fait, la dalle pourrait remonter à la même époque ou presque. Je préférerais le Xe siècle au IXe. Mais cette chronologie est très relative étant donné l'allure artisanale du relief. Les rinceaux sont noués le long du cadre et les feuilles de vigne, devenues palmettes, s'inscrivent dans l'espace qui leur est réservé, comme sur les plaques de Thèbes. Les quadrupèdes et les oiseaux sont d'un dessin aussi fruste, mais non moins expressif. La silhouette des êtres vivants, elle aussi, dépend de l'espace disponible et leur aspect un peu grotesque rappelle les animaux de Scripou et de Thèbes. Mais le petit motif gravé, en forme d'amande, qui marque les cuisses de tous les *zôdia*, me semble inconnu en *sculpture* byzantine et italique avant le Xe-XIe siècle[2]. A noter une croix sur les marches d'escalier au milieu de la composition décorative. Autour de la croix les vides sont remplis par des feuilles-palmettes, comme sur les reliefs du IXe siècle vus précédemment (Pl. XLIII, 4 ; XLIV, 1) ; mais ce n'est probablement qu'un *terminus post quem*.

J'ai pensé bien faire en reproduisant, à la suite de ces sculptures du IXe siècle et de pièces qui me semblent dériver du même style, deux dalles conservées au Mont-Athos et actuellement encastrées dans une même balustrade (Pl. XLV, 3). La plaque à droite est d'un style voisin de celui de Scripou — griffons, oiseaux isolés, lion sauté sur la croupe d'un cerf, feuilles-palmettes pour remplir les vides. Les sujets et le style des animaux, absolument plats, rapprochent cette pièce des reliefs de Scripou et de Thèbes.

1. Les deux plaques ont été reproduites récemment : Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 157, mais improprement datées du XIIe siècle. A en juger d'après la notice *ibid.*, p. 76, cette datation tardive ne repose sur aucun argument objectif.

2. Cette marque en amande, sur les cuisses des animaux, apparaît en Italie sur les reliefs encastrés dans la façade de l'abbatiale de Pomposa (dans la région de Venise). Ces reliefs remontent probablemens à 1026, date de la nouvelle consécration de l'église. Cf. Mario Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Rome 1936.

C'est un relief assez différent qui voisine avec le précédent, mais qui ne lui ressemble — à lui et à tout le groupe que nous examinons — que par le relief plat des rinceaux, feuilles et grappes de raisin, et par le dessin rudimentaire des animaux. C'est le produit d'un art qui a counu celui que nous venons d'observer à Scripou, Thèbes et ailleurs, mais qui l'a interprété à sa façon, plus régulière, et l'a complété par des motifs uouveaux pour l'époque. Je pense à la croix faite de tresses et de nœuds. Le motif sera banal au xie-xiie siècle[1], mais il ne l'est pas au ixe-xe. C'est dans un manuscrit du xe siècle, l'Athen. 211 (Homélies de S. Jean Chrysostome) qu'ou en trouve probablement les versions les plus archaïques[2]. Comme on sait, les illustrations de ce codex sout particulièrement originales. Je crois également que les monstres à deux corps et une seule tête, comme celui qui est au bas de cette plaque, ont été joints au trésor des ornements byzantins, avec d'autres orientalismes, après le ixe siècle. Bref, la plaque est postérieure aux autres reliefs du groupe qui nous occupe en ce moment, mais elle en prolonge en quelque sorte l'esprit et une partie du répertoire. N'empêche qu'elle peut être contemporaine des reliefs byzantins les plus antiquisants du xe siècle.

C'est une façon très différeute de représenter les monstres, tel le griffon, et même les feuilles ornementales et les palmettes, qu'on observe sur deux reliefs byzantins provenant de l'ancienne capitale du royaume bulgare du xe siècle, Preslav. Les photographies qui les reproduisent Pl. XLV, 1 et 2, nous annoncent plutôt la série de reliefs réunis Pl. LXII. Nous y reviendrons donc plus loin en parlant de ces autres reliefs du xe siècle trouvés à Preslav.

Mais avant de quitter les sculptures de Scripou et de Thèbes et toutes celles qui leur sont apparentées, il convient de signaler, dans une autre technique, une analogie assez frappante. Ce sont les ornements, assez isolés dans l'ensemble, des miniatures grecques du Tétraévangile Vatic. Graec. 354. On ignore le lieu d'origine de ce manuscrit, mais on sait par son colophon qu'il a été copié en 949. Cette date paraît trop avancée pour le style des images ornementales, et la comparaison avec Scripou, etc. que nous proposons avec fermeté (voir les figures 1 à 4 de la Pl. XLVI) ne fait que souligner la façon archaïsante du peintre-décorateur de ce manuscrit. En publiant ces peintures, il y a plus de trente ans[3], nous avions admis une influence orientale. Tandis que maintenant nous y reconnaissons, tout comme à Scripou, à Thèbes, etc., un choix de motifs zoomorphes qui en partie auraient pu dériver de tissus orientaux[4], et en partie procédent de la tradition grecque certaine (poule et poussin[5], lièvre auprès des plantes, deux paons devant un vase). Le dessin des animaux et oiseaux, les cadres circulaires dans lesquels on les enferme, le dessin qui déforme la silhouette des animaux et des oiseaux, l'absence de tout modelé sont des traits de ces peintures schématiques qu'on retrouve sur les reliefs que nous venons de voir. Le rapprochement devient plus précis encore lorsqu'on constate également dans ce même manuscrit, de nombreux motifs tressés et noués, dans le genre de l'ornement de l'une des plaques

1. G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, p. 62, fig. 31.
2. Grabar, dans *Seminarium Kondakovianum*, V 1932, Pl. XXIV, 2 et 3.
3. Grabar, *ibid.*, IV 1931, p. 215-225.
4. Voir le contour de la tête du Sémourv. *Ibid.* P. XV, 3, qui imite visiblement le dessin en zigzag d'un motif tissé.
5. Sur ce motif et les exemples d'images de la poule avec poussins dans les mosaïques de pavement, du ive au vie siècle : Grabar, *Cahiers Archéologiques*, XII 1962, p. 124, avec figures. La reprise de ce motif dans une peinture décorative byzantine de 949 est à relever comme un exemple de réemploi à cette époque de modèles du vie siècle (voir notre chapitre suivant).

de Thèbes, et beaucoup de disques avec fleurons, les uns isolés et les autres réunis dans un cercle plus grand (voir nos Pl. XL, 3 et XLVI, 2). Comme on voit, les points de contact avec les ornements des reliefs de Béotie sont très nombreux.

Certes, une période assez longue (un peu moins d'un siècle) sépare les reliefs (autérieurs) de ces miniatures (postérieures), les uns et les autres datés avec précision. Mais, comme on l'a fait observer plus haut, la différence de dates est peu intéressante lorsqu'il s'agit d'œuvres assez « populaires », et la confrontation des reliefs de Béotie et des miniatures du manuscrit du Vatican nous en apporte précisément une confirmation particulièrement précieuse, à cause de la chronologie assurée de toutes ces œuvres. Une autre leçou se dégage de cette confrontation : le Vaticanus Graecus 354 a dû être copié et décoré non pas en une province loiutaine, comme on le supposait (moi-même et K. Weitzmann[1]), mais dans une région bien plus rapprochée de Constantinople ou du moins en Grèce continentale : n'est-ce pas là que nous avons constaté la présence d'analogies frappantes avec les peintures décoratives qui accompagnent ce manuscrit ?

1. *Byz. Buchmalerei des IX. und X. Jahrh.*, Berlin 1937.

10. Reliefs du xe siècle : Fener Isa

A Constantinople, il nous reste, délabrées mais debout, deux églises du xe siècle, toutes deux de belles œuvres de l'architecture savante de l'époque. L'une avait été élevée entre 920 et 944 par Romain Lecapène. Elle était dédiée au Sauveur, mais en archéologie c'est sous son nom turc, Budrum Camii (ou sous le nom grec *Myrélaion*), qu'elle est citée généralement[1]. L'autre, un peu plus ancienne, est une fondation, en 908, d'un grand dignitaire et favori de Léon VI, Constantin Lips (ou Libien). Elle a été dédiée à la Vierge, mais là encore, en parlant de l'architecture de cette église, on la désigne par le nom qu'elle avait pris chez les Turcs, après sa transformation en mosquée : Fener Isa Mescid[2].

L'église du Sauveur élevée par Romain Lecapène est d'une belle architecture, mais l'art plastique ne tient pas une place tant soit peu marquée dans son décor, et cela correspond peut-être à un changement de goût, vers le milieu du xe siècle, plus favorable à l'effet du mur dépourvu de sculptures. Le fait est que les architectes des générations qui suivront, vers l'an mil et plus tard, se soucieront très peu du décor sculpté des édifices. C'est l'iconostase en marbre qui servira alors de cadre aux sculptures décoratives monumentales. On remarquera ainsi que, entre le ixe et le xie siècle, l'évolution de la sculpture, dans son application au décor de l'édifice, était allée dans le sens contraire à celui qu'on observe en Occident, où la part de la sculpture dans le décor de l'édifice était allée en augmentant pendant la même période.

Cependant, au début du xe siècle, en 908, à Fener Isa, comme en 873/74 à Scripou, le recours à la sculpture ornementale est encore fréquent. Le relief décoratif sur marbre est partout, et il contribue activement à l'effet esthétique de l'intérieur et même à certains aspects de l'extérieur de l'édifice (dont les murs et les voûtes, selon l'usage constantinopolitain, sont construits en briques). A l'extérieur, par conséquent, l'effet de couleur est obtenu par le rapprochement du blanc et du rouge, le blanc des marbres étant tamisé par les ombres des reliefs, et le rouge des briques, tendant souvent au rose, est modéré par les couches de mortier, qui est rose dans les édifices byzantins (chaux mélangée de brique pilée).

Contrairement à la fondation de Romain Lecapène, celle de Constantin Lips, du début du xe siècle, apporte donc un témoignage important sur la sculpture byzantine de ce temps. N'empêche que les reliefs de Fener Isa, sans être inconnus, n'ont jamais encore fait l'objet d'une description ni d'une publication, et à plus forte raison, d'aucune étude critique.

A Fener Isa, on a appliqué systématiquement le principe des architectes byzantins du Moyen Age qui, à l'intérieur, divisent les murs en plusieurs tranches horizontales à l'aide de corniches saillantes en marbre ou en pierre. Ces corniches

1. Plans et dessins architecturaux dans tous les ouvrages essentiels consacrés aux édifices byzantins de Constantinople, y compris A. M. Schneider, *Byzanz*, qui, p. 65, en donne une bibliographie.
2. *Ibid.*, p. 61-62 (sous « Lipskloster »).

se placent à différentes hauteurs qui correspondent au niveau de la naissance des différentes voûtes majeures, puis des arcs secondaires. A ces corniches s'ajoutent celles, d'une saillie plus importante, qui sont au pied du tambour des coupoles et de la conque des absides.

Dans les édifices plus modestes et, comme règle générale, dans presque tous les édifices à partir du xie siècle, ces corniches sont dépourvues de tout décor sculpté. Les exceptions sont rares ; elles ne s'observent que dans les églises particulièrement soignées et même là les ornements sculptés sont simples et ne varient pas. A Fener Isa, au contraire, toutes les corniches sont utilisées pour y tailler des ornements sculptés, et d'une corniche à l'autre les motifs changent. Autrement dit, en concevant l'effet esthétique de l'ensemble, les auteurs de Fener Isa réservaient une place précise aux sculptures des corniches, qui d'ailleurs n'étaient pas les seuls emplacements d'ornements sculptés. Toujours à l'intérieur de l'église, il y avait aussi les longs et étroits piliers en marbre qui soutenaient, les uns les arcs qui faisaient communiquer la nef avec le couloir-portique qui l'entourait de trois côtés, tandis que les autres séparaient les trois fenêtres de l'abside. Les chapiteaux de ces piliers (deux autres chapiteaux — Pl. XLVIII, 2-3 — sont étrangers à cet art de 908 : ce sont deux moitiés d'un chapiteau du vie siècle réutilisés), leurs bases et le fût étaient tapissés d'ornements sculptés, et ces emplacements sont particulièrement importants parce que les reliefs de ces piliers étaient constamment devant les yeux de tout le monde et parce qu'on les voyait aussi de l'extérieur. Or, côté extérieur, le chapiteau et le fût de ces piliers étaient également couverts d'ornements sculptés. Ceux-ci tapissaient aussi les corbeaux sur lesquels reposaient les planchers des tribunes (au-dessus des couloirs extérieurs) et formaient des bandes verticales ornementées sur les socles — revêtus de marbre blanc uni et très soigneusement profilés — à l'intérieur de la nef. Enfin, à en juger d'après les fragments retrouvés au cours des fouilles, l'iconostase de Fener Isa (il a dû y avoir une iconostase principale, au rez-de-chaussée, et des iconostases minuscules dans chacune des chapelles de l'étage, auxquelles on devait accéder par les tribunes qui s'élevaient au-dessus des galeries extérieures). Les iconostases, elles aussi en marbre blanc, étaient ornées de sculptures décoratives, mais aussi d'images et d'ornements en marqueterie faite de marbres de couleurs diverses. Ces incrustations apportaient une note polychrome aux sculptures qui les entouraient, et les deux techniques, étroitement liées par les motifs analogues qu'on y employait et parfois plus directement, là où des figures en relief étaient accompagnées de pièces incrustées (Pl. LVI, à gauche en bas), représentent ensemble un courant fort intéressant et original de l'art byzantin du xe siècle. On en connaît d'autres reflets, à Byzance même, par exemple en peinture dans les manuscrits et en céramique décorative monumentale, et dans les œuvres exportées à cette époque de Byzance dans un pays, la Bulgarie, que les Byzantins cherchaient à rendre moins menaçant en contribuant à sa christianisation et à son essor culturel selon les formes byzantines.

Nous allons examiner les morceaux les plus remarquables des sculptures de Fener Isa, tout en rapprochant, pour nos commentaires, certaines œuvres d'art apparentées. Ces comparaisons sont particulièrement utiles, pour montrer l'expansion de l'art que nous trouvons à Fener Isa, mais surtout, en vue de la définition et de l'étude des origines de l'art ornemental de Fener Isa, qui nous occuperont plus spécialement. Car il se trouve que ce monument n'est pas seulement remarquable par la part considérable qu'il réserve au décor ornemental sculpté, mais aussi par l'originalité de cet art. Il y a des motifs et un style, une

esthétique, qui sont particuliers à Fener Isa et à un groupe de monuments de son temps, et il faudra que nous définissions cet art et que nous indiquions des œuvres qui nous en restent. Il s'agit d'un aspect remarquable, mais peu connu de l'art constantinopolitain à son apogée.

Voici d'abord les fragments du décor sculpté de Fener Isa tels qu'on les voit actuellement, et notamment *in situ* sur le monument délabré, qui, après avoir servi d'église pendant plus d'un demi-millénaire, a été une mosquée pendant une période aussi longue (c'est alors que les colonnes qui portaient la coupole, et leurs chapiteaux, ont été détruits, pour élargir l'espace utile), et qui finalement, après un incendie, resta inoccupé et peu ou pas surveillé pendant une quarantaine d'années[1]. Les sculptures ont souffert à chaque occasion et, il y a quelques années encore, il y en avait qui traînaient autour de l'ancienne église. D'autres reliefs de même époque, ceux qui furent trouvés par Th. Macridi pendant ses fouilles, à l'intérieur de Fener Isa[2], sont entrés au Musée Archéologique d'Istanbul, où sur ma demande, quelques-uns d'entre eux furent photographiés dès 1934.

De l'ancienne décoration sculptée de l'église de 908, il reste les catégories de reliefs suivantes.

A l'extérieur, les reliefs des minces fûts de piliers en marbre blanc, qui séparent les fenêtres des absides — deux dans la grande abside (Pl. XLVII, 1 et 3), et deux dans l'absidiole nord (Pl. XLVII, 2). Les chapiteaux de ces mêmes piliers sont visibles de l'extérieur (Pl. XLVII, 5) et de l'intérieur (*ibid.*, 4 ; la photographie est renversée). A remarquer aussi, en haut des absides, la corniche sur laquelle est gravé le nom du fondateur et sa prière à la Vierge. Nos photographies de la Pl. XLVII donnent une certaine idée de ces éléments de décor. Chaque chapiteau comprend une frise d'entrelacs et deux ou plusieurs palmettes, séparées par un vide qui correspond à l'épaisseur du fenestrage (aujourd'hui disparu) ; d'un côté sont la ou les palmettes (voir ci-après sur leurs formes) destinées à être admirées de l'extérieur, et de l'autre, celle qu'on voyait de l'intérieur. On remarquera que le décor de l'extérieur préoccupait l'architecte au même titre que celui de l'intérieur. On en a d'autres preuves, et notamment les ornements, très soignés et fins, qui tapissent une bande verticale réservée au milieu, du côté du pilier qui regarde l'extérieur. Sur notre Pl. XLVII, 2, on y trouve une série de grandes feuilles-palmettes identiques superposées, tandis que la Pl. XLVII, 3 offre, sous une feuille d'acanthe qui remplace les ornements d'une base, une espèce de guirlande schématique faite de petits losanges juxtaposés aux contours saillants. Les versions peintes de ce motif lui appliquent les couleurs irisées (arc-en-ciel), ce qui fait mieux comprendre qu'il s'agit du thème de la guirlande. Chaque pilier a ainsi son motif propre (nous verrons plus loin ceux qui, sur les mêmes piliers, décorent le côté intérieur).

Ce sont des palmettes rigides, apparentées à celles des chapiteaux des petits piliers, qu'on retrouve sur les corbeaux qui autrefois portaient le plancher des tribunes (Pl. XLVIII, 1).

1. On trouve le plus d'observations intéressantes sur l'architecture de cette église dans les articles de N. Brunov (*Échos d'Orient*, 1927, p. 265 et suiv. ; *Byz. Zeit.*, 27, 1927, p. 65 et suiv. et surtout *Belvedere* (Vienne) 51-52, 1926). Ces études tiennent compte d'un sondage à proximité du mur Nord de l'église de Lips, qui fit apparaître les fondations d'un second collatéral ou d'un portique, démoli depuis une époque très ancienne. Je ne trouve nullement fondée l'hypothèse de Kollwitz (*R. Qu.* 42, p. 239 et s.) reproduite par Schneider (*Byzanz* 1936, p. 62) et selon laquelle l'église actuelle daterait du XIe siècle.

2. Fouilles (dont jamais ne fut publiée une relation scientifique) par Th. Macridy : voir *Archäolog. Anzeiger*, 1929, p. 343 et suiv. ; Casson, *Byzantine and Anglo-Saxon Sculpture, Burlington Magazine*, LXI 1932, p. 268 et suiv. ; Talbot Rice, *Antiquity*, IV et *Ill. London News*, 11 avril et 27 juin 1931.

A l'intérieur, les pilastres des deux murs latéraux, face aux appuis libres de la coupole (aujourd'hui disparus), portent chacun la moitié d'un chapiteau de style justinien mais qui ne sont pas identiques (Pl. XLVIII, 2 et 3). Autrement dit, plusieurs chapiteaux de ce genre — de belles pièces garnies de feuilles d'acanthe diversement traitées et aux bords pointus — ont été coupés par le milieu et réutilisés pour surmonter les pilastres latéraux. Faut-il en conclure que les chapiteaux des appuis libres qui faisaient face à ces pilastres avaient porté, eux aussi, des chapiteaux du VIe siècle de même type ? Le fait est que ces chapiteaux, avec leur sculpture si différente du reste, apportent une note discordante. Cependant l'écart entre cet art du VIe s. et celui des sculptures de 908 se révèle être moins grand qu'on n'aurait pensé, car les décorateurs du début du Xe siècle imitaient sûrement des modèles du VIe. Le décor de 908 à Fener Isa comprend ainsi un petit nombre de morceaux du VIe siècle réemployés, et d'autres éléments qui sont des œuvres du Xe inspirées par des modèles du VIe siècle.

Mais avant d'examiner les morceaux les plus remarquables des reliefs de 908, relevons les quelques fragments du revêtement en marbre blanc du bas des murs de Fener Isa : la fig. 5 donne une idée du bas du socle, avec les moulures nombreuses et soignées qu'on y trouve. Le détail est intéressant, parce qu'il s'agit d'une imitation volontaire des monuments de la fin de l'Antiquité[1]. Tandis que la fig. 4 de la même planche reproduit une photographie que je dois à l'obligeance de M. Majevski : c'est un autre fragment, plus insignifiant encore, du bas du socle (il est dans l'absidiole nord, côté nord), mais un hapax : sauf erreur, on ne conserve aucun autre exemple de socle d'édifice byzantin décoré de sculpture ornementale. Ce qui en est conservé montre des dalles étroites juxtaposées, qui descendent jusqu'au sol. A quelques centimètres de celui-ci commence le niveau des ornements en relief taillés à même le marbre du socle. Sur la dalle à gauche on ne distingue que le cadre inférieur du motif décoratif ; sur la dalle à droite sont conservés deux pétales voisins d'un « fleuron » en étoile, dont l'un est arrondi et l'autre pointu. Un contour double cerne chaque motif. Partant de ces petits fragments on imagine un décor plastique du socle fait d'ornements en bandes verticales assez étroites, chacune d'elles ayant la largeur de la dalle posée verticalement. On ignore actuellement si toute la surface du socle était décorée de cette façon, ou si des bandes verticales sculptées y alternaient avec des bandes lisses. Il y aurait peut-être lieu de penser, comme à des analogues possibles, aux reliefs en bandes verticales espacées des minbars en bois les plus anciens[2] et des arcs des mosquées en Espagne[3]. Le thème du décor du socle est peut-être oriental, musulman, mais pour l'instant la question reste sans réponse, faute de points de comparaison. On verra que la suite de cette recherche augmentera les chances des influences de ce genre sur les sculptures de Fener Isa.

La grande corniche, *in situ*, au bas du tambour (reconstruit) de la coupole, a été fortement mutilée. Mais une photographie (Pl. XLIX, 3) et un dessin (Pl. LXXIV d) permettront à chacun d'apprécier les reliefs qui la couvraient intégralement. A la base de la corniche court une rangée de gros denticules qui, chacun, portent

1. Ce retour aux profils savants et complexes est abondamment illustré par les fragments du décor architectural d'une église (« l'Église Ronde ») fouillée à Preslav : Kr. Miatev, *Église ronde à Preslav* (en bulgare, avec résumé allemand), Sofia 1932.

2. Par exemple, le minbar de Kairouan : G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, I, Paris, 1927, fig. 108.

3. Exemples à Cordoue, à partir du IXe siècle, et ailleurs en Espagne : *Ars Hispaniae* III 1951, fig. 69, 137, 139, etc. ; G. Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris 1954, fig. 108, p. 194 etc. (l'illustration de ce livre, mal présentée, reste en-dessous du sujet).

un petit motif ornemental. Au-dessus, la frise annulaire est divisée en six parties, séparées les unes des autres par la figure d'un aigle assis frontalement. Entre deux aigles se dressent sept grandes palmettes dont le type varie constamment, tandis que reste comme un trait constant la richesse et la rigidité des motifs de détail. Sans conteste il s'agit de la plus belle et de la plus originale corniche sculptée de l'art byzantin.

Les autres corniches de la nef, qui font le tour de l'église, avec une saillie sensible mais moindre que celle du tambour, sont toutes décorées de sculptures, mais, à quelques variantes près, ce sont partout des frises de palmettes à deux éléments alternant, d'un bon dessin ferme, mais sans originalité. Ce type d'ornement sera imité, à la fin du XIIIe siècle, sur les corniches de l'église accolée à celle de Constantin Lips par les soins d'une impératrice Paléologue. L'imitation des corniches de 908 est manifeste, mais on constatera que, de tous les reliefs ornementaux de l'église du début du Xe siècle, on se contenta d'imiter les plus simples, ceux qui décorent les petites corniches de la nef.

La seconde corniche remarquable est dans l'abside, à la base de la voûte et par conséquent au sommet d'un mur droit incurvé. Cette corniche aussi, à cause de sa saillie considérable, a beaucoup souffert à l'époque où l'église servait de mosquée, mais il en reste assez pour admirer les reliefs et reconnaître leur intérêt historique. Ici également, comme sur la corniche du tambour, une rangée de gros denticules court au bas de la frise semi-circulaire, et chaque denticule est relevé par un minuscule ornement gracieux. Au-dessus des denticules passe une rangée de perles : cette combinaison est classique, et les monuments justiniens en particulier, Sainte-Sophie et Saints-Serge-et-Bacchus, offrent des exemples de frises sculptées à l'intérieur des églises, avec denticules ou petites consoles, perles et frises sculptées diverses[1]. Dans l'abside de Fener Isa, la partie principale de la corniche comprend une composition centrale, avec une croix à branches égales enfermée dans une couronne de feuillage et, flanquant la couronne, deux tiges de fleurs symétriques et deux perdrix affrontées. Au delà de cette composition qui est au milieu de la frise, le champ est divisé en triangles équilatéraux par un léger cadre en zig-zags, chaque triangle étant rempli par une feuille dressée ou une palmette.

Si les denticules et la rangée des perles font penser aux monuments du VIe siècle, que nous venons de rappeler, il en est de même de la frise et de ses sujets. Le motif du milieu est nettement paléochrétien et si, parmi les monuments conservés à Constantinople, on ne trouve pas ce motif dans son ensemble appliqué à la décoration d'une église, on voit une couronne avec la croix vénérée par deux brebis sur une plaque de chancel constantinopolitain de 400 environ (Pl. XIV, 3) et les perdrix antithétiques sur de nombreux monuments paléochrétiens en dehors de Constantinople, mais dans l'aire de son ressort[2]. Dans la série des œuvres plastiques, les bandes sculptées coptes, aussi archaïques, offrent plusieurs exemples qui se rapprochent particulièrement de Fener Isa[3]. Quant à l'organisation ornementale du reste de la corniche, avec le zig-zag et les motifs végétaux remplissant

1. J. Ebersolt et A. Thiers, *Églises de Constantinople*, Paris 1913, Pl. XI, XII ; Volbach et Hirmer, *l. c.*, fig. 186, 187, 201 ; A. M. Schneider, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Berlin 1939. V. aussi l'église B de Philippes : P. Lemerle, *Philippes*, Pl. XLIII, XLIV, LV, etc.

2. Reliefs en pierre : Philippes, église A (Lemerle, *Philippes*, Pl. V, C, VI, C). Reliefs en stuc : Baptistère des Orthodoxes à Ravenne : C. Casalone, dans *Riv. Istituto Naz. Archeol. Storia dell'Arte*, N. S. VIII, 1959, fig. 36-41.

3. Exemples de bandes sculptées horizontales sur les murs des églises coptes : E. Chassinat, *Fouilles à Baouît*, I ; *Planches* dans *Mémoires Inst. franç. arch. orient.*, XIII 1911, Pl. XXII, XXIII, LXIX, LXX.

les triangles, c'est le décor ornemental en mosaïques du VIe siècle à Sainte-Irène qui nous en donne les exemples les plus apparentés[1]. Le sculpteur de cette corniche a dû suivre un exemple du VIe siècle pour toutes les parties de son œuvre.

Il reste les formes particulières des palmettes que nous finirons — on le verra — par ramener aux mêmes modèles du VIe siècle, et plus spécialement du début du VIe siècle ; mais pour pouvoir le faire avec le plus de succès possible, nous voudrions d'abord passer en revue les autres éléments du décor monumental de Fener Isa, en y joignant les sculptures de l'iconostase, voire le témoignage d'autres œuvres de la même famille.

Voici d'abord les minces piliers en marbre blanc qui reçoivent la retombée des arcs autour des fenêtres des absides ou entre la nef et les collatéraux extérieurs. Nous avons vu les ornements sculptés qui les décorent de l'extérieur. Ce décor est analogue mais un peu plus riche du côté intérieur. Les photographies réunies sur les planches L et LI donnent une idée de ces petits piliers, de leur emplacement sur le pourtour de l'église (dont les murs offrent autant de vides que les parois de la Sainte-Chapelle de Paris), et enfin de leur décor sculpté.

On voit les piliers de l'abside principale Pl. L, 2, et 3 ; LI, 1 : chapiteaux avec des aigles entre lesquels apparaît une croix. C'est un retour, dans une version nouvelle, aux chapiteaux du Ve et du VIe siècle, où aigles, paons et protomes d'animaux apparaissaient souvent, mais plutôt sur la moitié supérieure de tailloir[2]. Le fût présente une palmette au sommet et une autre à l'extrémité inférieure ; le reste est couvert d'une succession de palmettes à deux demi-feuilles symétriques entre lesquelles s'inscrivent alternativement une croix et un fleuron. La base reprend le même motif, mais en installant la croix et ses demi-palmettes entre deux autres palmettes d'un type spécial. Sur les deux exemples conservés des petits piliers des murs latéraux, les ornements varient légèrement, mais ils sont empruntés au même répertoire que nous connaissons déjà. Sur nos planches L, 1 et 4, LI, 2, on distingue bien les motifs de l'un de ces petits piliers : chapiteau avec palmettes à éventail, dans le genre de celles qui décorent la base de pilier de l'abside ; le fût est couvert d'un réseau de losanges profondément creusés sur le fond desquels se détachent des médaillons ronds et en losange alternant, avec un « fleuron » dans chacun d'eux. Au bas du fût une grande palmette à éventail et feuilles de lierre ; sur la base du pilier, plus grossièrement taillées, une croix fleurie et deux palmettes-fleurons sur les coins.

Ce qui précède — reproductions et descriptions — suffirait pour donner une idée de l'abondance de l'élément sculpté dans le décor de Fener Isa. Mais en visitant l'église, dans l'état mutilé qui est le sien actuellement, on réalise à quel point les ornements restés *in situ*, malgré leur importance, demeurent incomplets. Cependant, l'examen des fragments qu'on découvre soi-même auprès du monument et surtout des fragments recueillis au Musée archéologique d'Istanbul complète fort utilement l'information fournie par les sculptures restées sur place.

On ne saurait énumérer ces fragments avec beaucoup d'ordre, tant ils sont variés. Mais tous nous sont précieux, étant donné l'importance exceptionnelle de Fener Isa. On se fait une idée bien plus précise de l'art proprement dit de ces sculptures en regardant de très près les restes d'une figure d'aigle réunis sur la Pl. LIV : une patte, le poitrail avec la naissance d'une aile, la tête vue de face avec ses yeux si humains. L'aigle en question a dû faire partie de la frise du tam-

1. Sainte Irène ; Ebersolt et Thiers, *l. c.*, Pl. XIV et fig. 33.

2. En dernier lieu, l'aperçu général de E. Kitzinger, dans *Dumb. Oaks Papers*, III 1946.

bour, ou plutôt figurer sur l'un des grands chapiteaux (des colonnes qui soutenaient la coupole et qui ont disparu). Le style tend au schématisme, mais sans y insister (voir et comparer entre elles les plumes des pattes, des ailes et du poitrail). Le dernier morceau est plus « réaliste » que les autres : étant donné que tous appartiennent à la même figure d'oiseau, ceci nous met en garde contre des conclusions trop simplistes au sujet du style. Non seulement le même exécutant, mais la même sculpture peuvent appliquer trois façons différentes à la représentation d'un même objet (ici les plumes).

Dans le même ordre d'idées, il faudrait examiner un autre groupe de fragments d'une figure d'oiseau, qui cette fois est un paon (Pl. LIII). Il s'agit probablement des restes d'une plaque de chancel ou d'iconostase, et nous y reviendrons. En revanche, notons dès maintenant cette nouvelle façon — en fait il y en a deux — de représenter les plumes : l'éventail des petites plumes du haut d'une aile est simplement remplacé par un ornement à base végétale, et nous n'en parlons pas en ce moment, mais les plumes longues sont traduites par plusieurs rangées de bandes incurvées parallèles et se surplombant légèrement les unes les autres. Pour les plumes qui recouvrent le corps du paon, le sculpteur se sert du même schéma, mais il change entièrement de méthode pour représenter celles de la « roue » de sa queue. Cette fois c'est un schéma plus compliqué qui comprend des rangées de zig-zags superposés, de petits arcs placés dans le creux des zigzags et renfermant l'« œil » des plumes de paon ; enfin de petits traits en arêtes de poisson recouvrent les surfaces disponibles, taillées en facettes de cristaux. La pierre semble ciselée avec une précision d'orfèvrerie.

Cette précision un peu sèche assure une fermeté extraordinaire au dessin, rend presque tranchantes les arêtes vives et les angles aigus, et au contraire parfaitement égales et lisses les lignes et les surfaces incurvées. Le marbre blanc à grain très fin contribue à ces effets, qui apparentent les reliefs décoratifs de Fener Isa à la sculpture sur métal ou encore à certains reliefs en stuc (par exemple carolingiens ou omeyyades). C'est avec plaisir qu'on suit du regard, en regrettant de ne pas pouvoir les sentir sous le doigt, tous les motifs évoqués par les sculptures de cette église. Plus commodément que sur place, on en étudie la technique et les formes sur les fragments dont la planche LII nous offre un choix. La place qu'ils occupèrent dans le décor de l'édifice ne peut pas être reconnue toujours. Tandis que les fragments 2, 3, 5 sont probablement des fragments des dalles ornementées du socle (voir p. 103), les fragments 4 et 6 ont appartenu à des petits piliers du pourtour de la nef (voir p. 105) et la fig. 7 correspond à la partie haute d'un chapiteau de petit pilier ; par contre, la fonction initiale de la dalle fig. 1, avec sa belle « rosace », reste incertaine. Le rapprochement avec le décor du socle, pour le premier groupe, s'appuie sur la forme longue et étroite des dalles, qui sur ces points rappellent les dalles *in situ* (p. 103), et en outre les « rosaces » à pétales pointus fig. 3 et 5 rejoignent un fragment de « rosace » du même genre, sur la seule dalle ornementée du socle qui soit encore *in situ* (voir ci-dessus). De même, les croix fleuries de la fig. 4 rappellent les motifs de même genre sur l'un des petits piliers de l'abside (voir ci-dessus), tandis que le motif du second fragment de la fig. 4 et le motif de la fig. 6 rappellent les motifs superposés ou fortement incisés et à angles vifs de ces mêmes petits piliers cités. La forme de la pierre et la rangée des petites palmettes sur sa partie supérieure ressemblent étroitement à ce qu'on aperçoit, sur les chapiteaux de l'abside (voir p. 102). C'est parce qu'il reste sans analogie parmi les reliefs *in situ* que nous ne savons pas dans quel « contexte » monumental l'inscrire. Il aurait pu, par exemple, décorer une partie du socle, ou les dalles qui le composaient etpar conséquent les motifs de leur décor pouvaient être plus larges.

Du point de vue des motifs ornementaux, c'est une des pièces les plus belles, mais aussi des plus compliquées et soignées : une « rosace » à douze pétales séparés par des fleurons et enfermés dans une couronne de feuilles qu'interrompent des broches, une palmette occupant les quatre triangles qui se forment entre le cercle de la couronne et le rectangle dans lequel elle est inscrite. Les feuilles de la palmette et celles de la couronne, d'une régularité parfaite, retiennent le regard. Mais on admire surtout, à l'intérieur de chaque pétale, la précision du dessin et des surfaces creusées qui forment de grandes feuilles polylobées ou de petites palmettes-fleurons, dont l'échelle réduite et la multiplicité des détails ne diminuent pas la ferme rigidité. C'est bien ce souci du précis en toute chose qu'il faut souligner en parlant de ce relief et de toutes les sculptures de Fener Isa. Car c'est un des caractères les plus remarquables de cette œuvre, et à des degrés variables, de tout le courant artistique auquel Fener Isa appartient.

Pour mieux le définir et en étudier les aspects historiques, quittons provisoirement le domaine de la sculpture pour nous arrêter à des fragments de décor de Fener Isa qui, tout en appartenant au même ensemble monumental, sont du domaine d'autres techniques d'art.

Une église byzantine du début du xe siècle, aussi soigneusement décorée que Fener Isa, n'a pas manqué d'une iconostase particulièrement ornée. C'est la partie de l'intérieur qu'on soignait le plus dans une église byzantine, et certains empereurs, comme Justinien[1], Basile I[2], Constantin Monomaque[3], étaient allés jusqu'à doter les sanctuaires qu'ils fondaient d'iconostases en métal précieux garnis d'émaux. Dans une église qui, pendant des siècles, avait servi de mosquée, rien ne pouvait subsister de l'iconostase du xe siècle. Mais deux séries de fragments permettent d'en imaginer certains aspects. Le socle de l'iconostase était traditionnellement fait de plaques de marbre sculptées, héritières des dalles du chancel paléochrétien. A Saint-Marc de Venise on voit encore quelques dalles de ce genre, dont une pièce célèbre, avec des paons faisant la roue. Le même motif revient sur les dalles de chancel, à Atrani près d'Amalfi, au Sud de Naples[4]. Dans les deux cas, il s'agit de reliefs d'inspiration byzantine. C'est ce qui nous fait penser que les reliefs de Fener Isa qui montrent un paon faisant la roue (d'un style bien différent des aigles de la corniche du tambour) (pl. LIII) pourraient provenir d'une dalle de socle d'iconostase. L'hypothèse paraît d'autant plus plausible que le relief avec le paon ne rentre dans aucune autre série de reliefs ornementaux de Fener Isa.

De tous ces autres reliefs de Fener Isa, un seul fragment pourrait entrer en ligne de compte en tant qu'élément possible d'un socle d'iconostase. C'est le beau fragment à rosace (Pl. LII, 1) que nous avons analysé en dernier lieu.

Mais il n'est peut-être pas trop audacieux de reconnaître deux autres plaques du socle de cet iconostase dans les dalles du Musée Archéologique d'Istanbul (section des arts orientaux) ornées de Semourvs, que nous reproduisons Pl. LVII[5]. Ces pièces ont été considérées comme sassanides, puis attribuées aux seldjouks[6].

1. Paul le Silentiaire, *Description de S. Sophie*, vers 686 et suiv. ; *Description de l'ambon*, vers 62 et suiv. (Bonn).
2. Théophane contin., V, 84, p. 326, etc. (Bonn) ; Ébersolt, *Les arts somptuaires*, p. 62.
3. Cedrenos, II, 608 et suiv. (Bonn).
4. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, fig. 20.
5. G. Mendel, *Catalogue*, II (1914), n°s 790 et 791, p. 579 et suiv.
6. F. Sarre, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin 1922, fig. 94, 95, 102. Sur les tissus sassanides : v. Falke, *l. c.*, fig. 67 (fragments à Londres et à Paris, Arts Décoratifs) ; H. Glück, *Die beiden sassanidischen Drachenreliefs* (Public. des Musées Ottomans IV, 1917).

Mais il faut bien se dire que c'est surtout le sujet de ces figurations — un monstre iranien célèbre (protome de chien, ailes et queue d'oiseau, voire de paon) — qui leur a valu ces attributions, et non pas l'existence de dalles à reliefs analogues, sassanides ou seldjouks. Certes, le Semourv est un monstre iranien, et il a été connu des uns et des autres, mais rien ne prouve qu'on l'y présentât sous forme de reliefs, et notamment en deux exemplaires symétriques comme sur les deux dalles d'Istanbul.

Or celles-ci ont été trouvées non pas en pays iranien, ni dans les provinces de l'Asie Mineure où les artistes seldjouks ont été actifs pendant plusieurs siècles (à noter d'ailleurs que le style des œuvres seldjouks attestées est très peu semblable à celui de nos reliefs), mais bel et bien à Constantinople même, dans la cour d'une auberge. Ces dalles sont en marbre de Proconnèse, c'est-à-dire tiré des carrières de la Marmara près de la capitale byzantine. Matériellement les deux dalles pourraient donc être byzantines. Or, la facture des reliefs présente plusieurs points de ressemblance avec les œuvres byzantines et même avec les reliefs de Fener Isa. Relevons la rangée des denticules qui court le long du bord supérieur des dalles et qui, d'origine classique, n'a rien d'iranien ni de seldjoucide, mais apparaît ici ou là dans les œuvres byzantines, y compris les corniches du tambour et de l'abside de Fener Isa (Pl. XLIX). L'œil du monstre est représenté selon la même formule que l'œil de l'aigle de Fener Isa (Pl. LIV). Le Semourv porte une espèce de collier qui est fait d'une succession de petites feuilles d'acanthe dressées, comme on en voit couramment sur les cadres byzantins, peints et sculptés (au xe siècle : ivoires divers, céramique à Preslav[1]). Très frappante est la façon de traduire les longues plumes des ailes, et la façon de les faire sortir d'une bande de « perles » (avec trou ou milieu) : l'un et l'autre se retrouvent, identiques, sur le paon de Fener Isa. Enfin, à une échelle plus petite, le schéma de la queue de paon du Semourv est le même que celui de la queue de paon de Fener Isa. Une certaine simplification du schéma mise à part (simplification qui s'explique par les dimensions réduites des plumes, sur une queue qui d'ailleurs n'est pas déployée), on retrouve chez le Semourv le schéma des rangées de triangles entre lesquels s'inscrivent les petites courbes qui abritent « l'œil » proprement dit. La petitesse des motifs a interdit d'inciser des traits parallèles à l'intérieur des triangles. Seul détail distinct : l'« œil » n'a pas seulement une « tige » qui le supporte, ce qui est normal, mais aussi un prolongement de cette « tige » au-dessus de lui ; ce détail —qui éloigne le schéma de l'aspect réel des plumes — n'est pas à Fener Isa. Mais, à ce détail près, la ressemblance des motifs et procédés est si grande qu'on se sent vraiment autorisé à joindre les deux dalles aux Semourvs au nombre des éléments conservés du décor de Fener Isa.

On pourrait objecter à cette identification l'origine iranienne du thème du Semourv. Mais ce monstre compte précisément parmi les motifs d'origine persane qui ont eu le plus de succès à l'étranger, depuis l'Arménie jusqu'en Espagne. Une miniature des Évangiles grecs du xe siècle, le Vat. gr. 354, dont il a été déjà question plus haut[2], offre un bel exemple d'imitation proprement byzantine du Semourv. Cette peinture le reproduit en partant d'un tissu (on le constate en examinant le contour en marches d'escalier de la tête du monstre), et il y a des chances

1. Quelques exemples : ivoires (T. Rice et Hirmer, *Kunst aus Byzanz*, fig. 120, 121) ; métal (*ibid.*, fig. 125) : staurothèque de Limbourg) ; céramique à Preslav (Miatev, *Die Keramik von Preslav*, Sofia, 1936, pl. II, 6).

2. Page 98.

que certaines soies de la même époque décorées du Semourv aient été confectionnées à Byzance même bien que d'après des modèles persans ou arabes[1].

Tout compte fait, nous proposons de reconnaître dans les deux dalles de marbre avec les figures affrontées des Semourvs deux plaques de chancel provenant de Fener Isa. Nous les imaginons ainsi remplissant les mêmes fonctions que la dalle avec le paon faisant la roue (Pl. LIII), dont le style, on l'a dit, présente plus d'une analogie avec celui des deux Semourvs.

Au xe siècle les dalles de chancel dans une église byzantine formaient la base de ce qui était déjà une iconostase médiévale et qui se prolongeait vers le haut par un certain nombre de piliers légers ou de colonnettes qui supportaient une architrave. Dans les églises que leurs fondateurs dotaient d'un mobilier de valeur, ces iconostases étaient l'objet de soins particuliers. Malheureusement, aucune de ces iconostases de luxe ne nous est conservée, mais les chroniqueurs mentionnent, on l'a rappelé, dans les églises fondées ou reconstruites par Basile Ier à la fin du ixe siècle et par Constantin IX Monomaque, au milieu du xie, des iconostases en métaux précieux ornés de pierres de couleurs et d'émaux[2]. Dans d'autres églises, à peine moins somptueuses, on a dû imiter en marbres polychromes avec colonnettes, les architraves et même les icônes qui, à l'aide de pierres de couleurs juxtaposées en marqueterie, cherchent à produire l'effet d'une paroi en argent avec cabochons et émaux. C'est une iconostase de ce genre que nous imaginons à Fener Isa en nous appuyant sur le témoignage des morceaux de marqueterie qui nous sont parvenus et sur celui de certains monuments apparentés. Il ne s'agit certes pas de sculptures, mais ces techniques de décor polychrome s'appliquent aux mêmes meubles monumentaux que les reliefs, et c'est ce qui nous oblige à nous y arrêter un instant à propos des reliefs de Fener Isa.

Les fouilles pratiquées par Th. Macridi dans l'enceinte de cette église n'ont pas fait apparaître de pièces de marqueterie en marbres polychromes qui imiteraient des colonnettes et architraves en métal à cabochons (voir ci-après des exemples de ce genre trouvés à Preslav.) Mais on y a trouvé un disque (env. 25 cm. de diamètre ; Pl. LV) dans lequel était incrustée une figure de canard à collier « sassanide ». On ignore tout de l'emplacement probable de ce genre de disques à figures zoomorphes, faute d'exemples conservés. Mais ils auraient pu décorer une partie quelconque du socle de l'iconostase, à moins que ce ne soient les écoinçons entre les colonnettes de l'architrave : c'est là que, au ve et au vie siècle, on les voyait dans l'église dite la Daurade, à Toulouse[3], ou — à l'époque de Fener Isa — au-dessus des Canons des Évangiles dans les manuscrits[4]. Toutes les autres pièces de marqueterie trouvées à Fener Isa sont des fragments d'icônes. Nous en reproduisons la plus célèbre Pl. LXI, 2. C'est la seule qui soit presque intacte, et elle

1. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*[4], fig. 177 (Berlin), 179 (Bruxelles) et p. 26. On connaît plusieurs imitations en peintures murales des tissus aux Semourvs. Aux exemples omeyyades (Qasr el Heir) et arméniens (Ahtamar) vient de s'ajouter une fresque dans une église dite Agaz altı Kilise en Cappadoce, c'est-à-dire en pays byzantin, récemment découverte par M. et Mme Thierry (encore inédite). A noter aussi les protomes de Semourv, rattachés à des rinceaux, décorant le pourtour des arcs des Canons du Tétraévangile du xe s., Paris, Bibl. Nat. grec 70 (v. notre Pl. LIX, 2), c'est-à-dire d'un manuscrit dont le décor est apparenté à celui de Fener Isa, des céramiques, etc.

2. Voir ci-dessus page 107.

3. Ces mosaïques ne nous sont connues que par une description du xviie s., dont le texte a été publié par H. Woodruff, *The Art Bulletin*, XIII 1931, p. 80 et suiv. Nouvelle édition de ce texte dans *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1963, *Mélanges*.

4. Le motif est banal à cette époque. Voir notre Pl. LIX, 2 et d'autres exemples dans K. Weitzmann, *Die byz. Buchmalerei des IX. und X. Jahr.*, Berlin 1937, Pl. XVII, 87, 88, 94 ; XVII, 95-97 ; XXXI, 177, 178 ; XXXIV, 192, 193, etc.

représente en orante la sainte impératrice Eudoxie. D'autres icônes du même genre, et de dimensions sensiblement égales (complètes elles devaient avoir environ 50 cm. de hauteur), représentent d'autres saints debout, là encore entourés d'un cadre également incrusté. Sur plusieurs de ces fragments, on lit des bouts d'inscriptions tracées avec les mêmes capitales carrées (Pl. LV : ... ΙΓΟC, ...OC ...ΛΟC). Ces inscriptions ne permettent pas d'identifier les saints personnages, sauf peut-être le dernier (ΠΑΥ)ΛΟC, dont le costume convient effectivement à un apôtre (Pl. LV). En dehors de cette série, quatre pièces particulières : un buste de saint dans un médaillon, et un Christ debout. Le médaillon (Pl. LV) a un peu plus de 25 cm. de diamètre. Selon l'inscription, il figurerait saint Nazarios (ou Azarios, l'un des trois Hébreux de Nabuchodonosor). Le tracé des lettres de l'inscription est moins régulier, mais la différence peut être due à la petitesse de l'image. Plus rapides encore et plus irrégulières sont les lettres du nom du Christ sur une petite icône sans cadre (Pl. LVI).

Relevons encore Pl. LVI le bord inférieur d'une petite icône, qui avait un cadre incrusté, tandis que les jambes du personnage n'étaient que gravées. On remarquera les sandales à courroies entrecroisées, d'un type qui devait être archaïque au xe siècle. Enfin la dernière pièce se sépare davantage de toutes les autres, d'une part parce que la marqueterie y allait de pair avec le relief, et d'autre part parce que le sujet ne ressemblait pas aux autres ; car au lieu d'un personnage isolé, l'image y représentait un cavalier montant un cheval qui se cabre. Pour imaginer cette image qui combinait le relief avec la marqueterie polychrome, il faut se reporter à une miniature contemporaine qui figure l'empereur Constantin à cheval (Psautier dit Chludov : Pl. LXI, 1) : le mouvement du cheval, son sexe, le contour de la jambe de l'empereur se détachant sur le corps de sa monture, sont presque identiques. Le relief figurait-il, autour de l'empereur, les barbares qu'il combattait, comme sur la miniature ? On l'ignore, mais il est intéressant de noter que la légende de celle-ci spécifie : *saint* Constantin. Le relief de Fener Isa pouvait donc rentrer dans la catégorie des icônes, même s'il figurait Constantin. Mais le cavalier pouvait aussi être un autre saint militaire.

C'est la dimension de ces icônes en marqueterie qui surprend à première vue. Elles paraissent toutes (sauf le médaillon et saint Paul) un peu trop petites pour des icônes d'une iconostase normale, étant donné surtout que la plupart d'entre elles, y compris l'icône de sainte Eudoxie, représentent des saints qui, sur l'iconostase, occupent la rangée inférieure, celle des plus grandes images. Mais ces dimensions réduites pourraient s'expliquer de deux manières différentes. Les icônes conservées pourraient provenir des iconostases des petites chapelles de Fener Isa, et non pas de l'iconostase principale. C'est dans l'une de ces chapelles, à l'étage, que, la face en bas, avait été retrouvée l'icône d'Eudoxie. L'autre explication n'est pas à négliger non plus. A en juger d'après les fragments des architraves de certaines iconostases des IXe-Xe et XIe-XIIe siècles signalés en Asie Mineure et en Grèce, c'est sur ces architraves qu'on fixait parfois les images des saints et des apôtres[1]. C'est là aussi, sur les parois du chœur, à Sainte-Sophie au VIe siècle, à la Nouvelle Église de Basile Ier à la fin du IXe, qu'étaient fixées les images saintes. C'est même là seulement qu'il y en avait, car dans les entrecolonnements de l'iconostase du temps de Fener Isa il n'y avait pas encore d'icônes[2].

1. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, IV, Pl. 17, n° 40 et p. 13. Cf. VI, Pl. 62, n° 359, p. 122. A. Orlandos, Ἀρχεῖον τῶν βυζ. μνημ. Ἑλλάδος, 5, 2, 1939-1940, fig. 7-8, p. 126-127. Cf. 3, 2, 1937, fig. 18, p. 142-144 (Musées de Thèbes et de Smyrne).

2. Sur ce problème, en dernier lieu : Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie*, dans *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byzantines*, n° 7, Beograd, 1961.

Les grandes icônes qu'on s'attend à y trouver, parce qu'on est habitué à les y voir plus tard, ne sont pas encore installées dans les entrecolonnements. Bref, les petites dimensions des icônes en marqueterie de Fener Isa, loin d'être surprenantes, sont au contraire tout à fait normales pour l'époque, et on devrait même y voir les exemples les plus anciens connus d'icônes d'iconostases (probablement fixées sur l'architrave).

Les fragments de Fener Isa ne comprennent aucun élément « architectural » des iconostases. Mais on peut en imaginer l'aspect d'après les nombreux morceaux qui en restent dans une église de Preslav, capitale de la Bulgarie de cette époque. Inutile de rappeler que, récemment convertie (863), la capitale de ce pays se para d'églises chrétiennes dont la construction et le décor suivront l'exemple byzantin. En majorité les églises de Preslav ont dû périr lors de la destruction finale de Preslav par l'empereur de Byzance Jean Tzimiscès, victorieux des Bulgares en 972, et cela fournirait un terminus *ante quem* pour la plupart des monuments de Preslav (je dis « pour la plupart », car le sac de 972 ne semble pas avoir empêché qu'une activité limitée ait repris à Preslav à une époque plus avancée du Moyen Age ; à preuve quelques monuments assez modestes exhumés après la dernière guerre[1]). Les plus beaux monuments chrétiens de Preslav remontent donc sûrement au xe siècle (avant 972), et on n'est pas surpris d'y retrouver des fragments substantiels d'un décor polychrome et sculpté monumental qui est étroitement apparenté à celui de Fener Isa, dans ses deux parties, marqueterie et reliefs. Étant donné que dans le présent ouvrage nous ne considérons les monuments de Fener Isa qu'en fonction de la sculpture byzantine et plus spécialement pour compléter notre information sur le décor de Fener Isa, nous ne citerons, à Preslav, que ce qui y intéresse directement notre sujet[2].

Comme nous en étions à la partie architecturale des iconostases de Fener Isa, pour lesquelles nous n'avions plus de témoignages directs à Byzance, nous avons voulu citer les fragments d'un meuble analogue découvert dans les ruines d'une église de Preslav. C'était une église qui s'élevait auprès du palais des tsars de Preslav et où le décor a été particulièrement riche et soigné. C'est ce qui explique que les colonnettes et cadres architecturaux de meubles en marbre — il ne peut être question que de l'iconostase et peut-être des cadres d'allure architecturale (genre tabernacle) qu'on donnait à ce qu'on appelait les « icônes de proskynèse », c'est-à-dire les grandes icônes qu'on destinait à la vénération particulière des fidèles, et qui, à cette fin, recevaient un encadrement monumental. Les fragments nous offrent un nombre impressionnant de marbres soigneusement taillés et formant tantôt des colonnettes octogonales et tantôt des cadres, droits et incurvés, de corniches diverses agrémentées de nombreuses moulures au profil variable et souvent compliqué. Ces profils recherchés à moulures superposées nous font penser aux socles de Fener Isa, dont nous avons reproduit un exemple. Ce sont des travaux du même goût, appuyé sur une même science du décor architectural. On n'est donc pas surpris de voir certains de ces marbres de Fener Isa conserver les creux destinés à des incrustations polychromes. La technique y est la même que sur les cadres en marqueterie des icônes de Fener Isa. Les cadres, corniches et colonnettes en marbre de Preslav, étaient décorés soit — plus rarement —

1. Recueil d'articles sous le titre *Razkopki i Proučvania* (*Fouilles et Recherches*, du Musée de Sofia), III 1948 ; N. Mavrodinov, *Starobulgarskoto izkustvo*, Sofia 1959, p. 184 et suiv.

2. Aux fouilles récentes (voir la note précédente) ajouter les relations des fouilles antérieures (1909-1914 et 1930) : J. S. Gospodinov, dans *Izvestia* de la Société arch. bulg., IV 1914, p. 113 et suiv. ; Kr. Miatev, *L'église ronde à Preslav* (en bulgare, résumé allemand), Sofia 1939.

de motifs géométriques (étoiles) ou végétaux schématisés, soit et surtout d'imitations de cabochons et de perles. Ce dernier parti, bien typique, suppose qu'on s'inspirait de meubles monumentaux en orfèvrerie, comme l'étaient les iconostases de Basile Ier et de Constantin Monomaque. On sera donc autorisé à supposer des émaux (qui figuraient également sur ces iconostases en orfèvrerie) comme modèles des ornements polychromes de Preslav, incrustés dans le marbre. Ce sont des méthodes de décoration analogues qu'il faut supposer pour les parties architecturales des iconostases de Fener Isa, avec cette différence que les artisans de Constantinople incrustaient des fragments de marbres polychromes, tandis que les décorateurs de Preslav les remplaçaient par des incrustations en plaquettes de céramique émaillée. Ces plaquettes vertes ou rouges, etc. imitaient les marbres, et on leur donnait la forme circulaire, rectangulaire, triangulaire, etc. qui correspondait aux creux dans lesquels on les introduisait. Autrement dit, c'était une imitation en céramique peinte et lustrée de l'imitation, en marqueterie à marbres polychromes, de l'orfèvrerie à cabochons et émaux.

A Fener Isa, on l'a vu, ce n'est pas avec de la céramique, mais avec des marbres de couleur qu'on incrustait le marbre blanc. Mais par ailleurs, à la même époque, la céramique polychrome a connu un grand succès dans la capitale byzantine[1], et comme on la décorait du même genre d'ornements que nous avons observé sur les sculptures de Fener Isa, l'étude de celles-ci nous amènera à en dire quelques mots un peu plus loin. Il s'agit de diverses manifestations d'un même courant de l'art byzantin.

En attendant, voici quelques autres témoignages sur ce même courant, en rapport plus direct avec ce qui précède.

La technique des incrustations dans le marbre demande que des creux y soient aménagés, de profondeur variable, mais aux bords perpendiculaires à la surface de la pièce incrustée. A Fener Isa, le petit pilier en marbre du mur nord (Pl. LI, 2) offre d'excellents exemples de ce genre d'alvéoles en losanges, qui ici sont assez profonds. Il est très probable que ces creux étaient remplis par des plaquettes de marbre d'une autre couleur, à moins que ce ne soit du mastic colorié.

On retrouve cette technique appliquée à la décoration de la surface extérieure d'une très grande colonne, actuellement au Musée Archéologique d'Istanbul (Pl. LVIII, 2), et qui aurait pu se dresser à l'intérieur de l'église de Fener Isa. On y retrouvera en effet le motif du filet (cf. Pl. LI, 2), dont les interstices en losanges et en triangles étaient sûrement coloriés, que ce soit à l'aide d'incrustations de marbre ou de céramique, ou à l'aide de mastic.

En Italie du Nord deux séries de monuments locaux, mais probablement inspirés par des modèles byzantins (tout comme à Preslav), nous mettent en présence d'imitations en marbre de l'orfèvrerie à cabochons et perles. Ainsi sur une dalle tombale de 700 env. ornée d'une grande croix, le bord est creusé d'enfoncements ronds et triangulaires qui imitent les cabochons d'un cadre (Pl. LVIII, 1)[2].

1. Gospodinov, *l. c.;* Grabar, *Les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, chap. I; D. Talbot Rice, *Reports of the Brit. Acad. Archeol. Expedition to Constantinople at 1928 and 1929;* le même, *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1930 ; et *Burl. Magazine*, Pl. LXI, déc. 1932, p. 271 et suiv. ; J. Ebersolt, *Céramique et statuettes de Constantinople*, *Byzantion*, VI 1931, p. 559. Recueil : *Raskopki i Proučvania* du Musée de Sofia, t. III (voir p. 111 note 1) et les articles de D. Talbot Rice, E. Ettinghausen et E. Coche de la Ferté,dans *Cahiers Archéologiques*, X, 1957. Exemples de plats et vases décorés d'imitations de lettres coufiques en bordure : Arthur Lassy, *Islamic Pottery...* coll. E. Hitchcock, Londres 1958, Pl. 5, 6 (Perse orientale xe s.) ; G. Ballardini, dans *Faenza*, XVII 1929, Pl. XXVI (céramique musulmane du xie s.).

2. Milan. Musée Archéologique. Tombe d'Aldo de Brescia. G. P. Bognetti, G. Chierici, A. de Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*. Milan, 1948, pl. LXXXIX, a.

La même méthode, mais à une échelle plus grande, est appliquée à la décoration des sarcophages en marbre blanc des tombes ottoniennes qui s'alignent dans la crypte de San Fidele à Pavie (Pl. LVIII, 3) : ces monuments massifs qui ont dû être incrustés de marbre ou complétés de mastic peint, imitent sûrement de somptueux sarcophages impériaux en argent (?) avec cabochons.

Nous avons dit plus haut que les ruines de l'église circulaire de Preslav nous apportent — à côté du témoignage des incrustations à céramique lustrée polychrome — celui de certains reliefs décoratifs[1]. Sur notre planche LXIII nous en reproduisons un certain nombre : deux corniches sculptées et plusieurs dalles de parapet, qui ont pu servir de socle d'iconostase ou de garde-fou de tribunes, etc. La corniche fig. 1 est tapissée de motifs qui s'apparentent à ceux des corniches de Fener Isa. Comme là sur la corniche du tambour, ce sont des motifs assez compliqués, contenant feuilles et palmettes, et leur joignant même des grappes de raisin (au bas de la frise) ; mais le tout ciselé avec une grande précision qui — là encore comme à Fener Isa — devient un trait de style. La corniche fig. 2, qui aligne de grandes feuilles dressées séparées par des pointes d'autres feuilles, n'a pas de pendant sur les morceaux conservés de Fener Isa. Mais on y insiste encore davantage sur la technique qui vient d'être rappelée à propos de la première frise. On arrive ici à ciseler littéralement la pierre et à juxtaposer arêtes vives et surfaces incurvées lisses et profondes, qui sont dans l'esprit de toutes les œuvres de cette sculpture byzantine du xe siècle.

A des degrés divers, mais généralement moindres, on retrouve ce même art, dont la fermeté est une des qualités majeures, sur un beau chapiteau provenant de Preslav garni de grosses feuilles de vigne alternant avec des vrilles-palmettes qui se déploient entre une tresse et une bande en arête de poisson (Pl. XLV, 1). Il est très instructif de comparer ce chapiteau à des chapiteaux à grosses feuilles d'acanthe fortement stylisées qui remontent au vi^e siècle, dans le genre de ceux, chacun scié en deux, qui furent réutilisés à Fener Isa (Pl. XLVIII, 2, 3)[2] : on ne saurait confondre les styles des deux époques, l'œuvre du xe siècle offrant des feuilles aux bords moins déchiquetés, un fond plus plat et surtout ces motifs abstraits qui, aux angles du chapiteau, combinent la silhouette d'une feuille avec le thème de la palmette et le motif des bandes entrecroisées.

Une torsade sur moulure, des feuilles-palmettes et un griffon apparaissent snr un fragment de décor d'un meuble monumental (?) incertain qui a dû appartenir à la même église ronde de Preslav (Pl. XLV, 2). Relevons-y snrtout le griffon qui, si mutilé qu'il soit, fait apparaître la façon de styliser les ailes : une demi-rosace à la base, une rangée de perles, les plis parallèles de l'aile. C'est la formule même de l'interprétation décorative d'une aile qui, à Fener Isa, est appliquée aux ailes du paon (Pl. LIII). Sans préjudice du problème de l'origine de figurations de ce genre, retenons ce lien nouveau qui s'établit entre le décor de Fener Isa et celui de Preslav.

On retrouve la même parenté en considérant les dalles sculptées Pl. LXIII, 3 et 4 qui proviennent de Preslav. Il s'agit de plusieurs fragments d'un même parapet sur lequel alternent régulièrement deux compositions ornementales sur

1. Presque tous ces reliefs sont reproduits dans Miatev, *Église ronde à Preslav* (1939). Quelques suppléments dans Mavrodinov, *l. c.* (1958).

2. Sur les chapiteaux de ce type : Sotiriou, dans Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρ. βυζ. Σπουδ., XI 1935, p. 29 et suiv. Aucun des exemples cités ne présente les enroulements de bandes autour des feuilles des angles, comme sur le chapiteau de Preslav, ni sa tresse sur le tailloir. Ces détails trahissent l'*imitation médiévale* d'un type de la fin de l'Antiquité.

espace carré, avec adjonction non symétrique (peut-être là où la place manquait pour un élément carré entier) d'une troisième composition, plus étroite. Partout on observe simultanément la volonté de couvrir l'espace disponible d'ornements juxtaposés, et une clarté rigoureuse dans l'organisation des motifs et leur cadence rythmique. Ni à l'époque byzantine la plus ancienne ni à partir du XIe siècle on ne trouvera réunies ces deux particularités, qui me semblent ainsi caractériser les œuvres du Xe siècle. C'est la raison pour laquelle j'attribuerais à la même famille de monuments et à la même époque le relief de chancel du Musée d'Istanbul qui est reproduit Pl. LXIII, 5. Quant au détail des motifs réunis sur les plaques de Preslav, où l'élément végétal l'emporte plus nettement sur le géométrique que sur la dalle du Musée d'Istanbul (où le losange inscrit dans le rectangle est très accusé par des traits parallèles, thème favori des chancels du VIe siècle, et qui redeviendra fréquent au XIe siècle), c'est le règne de la feuille polylobée qui est presque entièrement palmette. Cette feuille s'installe partout et revient plusieurs fois dans la même composition, tout entière ou fendue au milieu et séparée en deux demi-feuilles ou deux demi-palmettes symétriques. La croix, l'étoile ou la « rosace » inscrites dans le losange ou le cercle occupent volontiers les grandes compositions à motifs végétaux. Les rosaces et les « soleils » sont répétés plusieurs fois sur la dalle d'Istanbul.

Avant de quitter Preslav, relevons-y un petit groupe de consoles ou de corbeaux sculptés dont nous reproduisons plusieurs aspects (Pl. LXII, 1-4). Les dimensions de ces pièces n'interdisent pas d'y reconnaître des consoles ou corbeaux qui servaient à porter soit l'architrave de l'iconostase, soit les arcs des fenêtres d'une église du Xe siècle. Sauf erreur, aucune pièce de ce genre et de cette époque n'a été publiée jusqu'ici. Mais on en connaît un certain nombre qui sont du XIIe siècle : il suffira de rappeler les petits chapiteaux des arcs de fenêtres dans l'église Nord du monastère du Pantocrator à Constantinople (inédit), et plusieurs séries de chapiteaux semblables conservés au Musée byzantin d'Athènes. Planche LXII, 5, nous en reproduisons un groupe de quatre, avec leur décor d'animaux, d'oiseaux et de tresses-acanthes[1]. Le style de ces sculptures appartient à l'époque de leur exécution, et à ce titre-là également, mais par opposition, il est utile de comparer ces chapiteaux du XIIe siècle aux consoles du Xe que je crois uniques pour l'époque et qui nous intéressent directement ici (Pl. LXII, 1-4).

Les photographies font apparaître immédiatement l'antériorité de ces pièces de Preslav et la parenté de certains détails avec des œuvres du Xe siècle. Relevons les feuilles-palmettes qui remplissent la surface du relief laissé libre par le sujet principal (ici les lièvres). Nous avons cité plus haut p. 97 des exemples de ce procédé. Par leur forme ces feuilles aux contours et aux volumes nets et fermes rejoignent, de leur côté, des reliefs du Xe siècle que nous avons étudiés précédemment. Quant aux deux lièvres et au coq (?), aux mouvements si libres et si naturels, on les retrouve, sinon en sculpture, du moins sur deux autres monuments byzantins du Xe siècle : une peinture dans le Tétraévangile Vatican. grec 354, copié en 949 (Pl. XLVI, 3), où des lapins très semblables à ceux de Preslav sont en train de manger du raisin, comme sur les reliefs que nous étudions ; — et la plaquette en céramique lustrée du Musée du Louvre[2] où l'on voit plusieurs animaux, dont un lièvre, et la même manière — commune aux trois monuments — de marquer par des points ou de petits traits rapprochés le poil de la bête.

1. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Paris 1932, p. 53, nos 218 à 221.
2. Coche de la Ferté, *l. c.*, fig. 11, f.

La feuille-palmette de la console Pl. LXII, 2, me semble isolée parmi les compositions ornementales byzantines de ce temps, mais ce motif pourrait être rapproché des palmiers qui figurent sur les soies persanes qu'on connaissait et imitait à Byzance sous les Macédoniens[1]. Ce n'est là cependant qu'une hypothèse, car parmi les imitations byzantines *certaines* de soieries musulmanes à motifs iraniens je ne vois aucun exemple de palmier. Cependant, quelle que soit la valeur de cette hypothèse d'une influence des ornements irano-musulmans de l'époque, en la proposant nous annonçons une direction importante de recherches sur les sources de l'art décoratif byzantin sous les Macédoniens, et nous y reviendrons plus loin.

En attendant, soulignons l'intérêt des consoles sculptées de Preslav, pour l'étude de la plastique appliquée à l'architecture. Plus haut, p. 73, nous avions examiné une frise d'animaux byzantine qui, au IVe siècle ou au début du Ve, décorait la corniche d'une église de Salonique. Cette série de sculptures architecturales nous a donné l'occasion de rappeler que le genre de décor monumental qu'elles représentent allait disparaître pour des siècles (sauf un bref prolongement chez les Coptes), et qu'il ne réapparaîtra qu'avec l'art roman, c'est-à-dire à partir du XIe siècle et en Occident seulement. Cependant, les quelques reliefs architecturaux du Xe siècle que nous venons de voir, issus des ateliers byzantins ou formés par des Byzantins, nous montrent que le renouveau de la sculpture décorative monumentale que l'Occident réalisera avec l'éclat qu'on sait, à partir du XIe siècle, a été précédé par un mouvement analogue mais bien plus faible à Byzance. Les réalisations de ce côté ne furent pas considérables, du moins d'après le très petit nombre d'exemples qui nous en sont conservés (je rappelle à nouveau qu'aucun essai de statistique n'est possible, dans ce domaine, l'œuvre monumentale byzantine ayant disparu presque entièrement à Constantinople, et à Preslav même, qui remplace pour nous les monuments détruits et introuvables de la capitale de l'Empire byzantin, on n'a pu relever jusqu'ici qu'un nombre bien limité de sculptures architecturales ; la province byzantine et les autres pays autour de Byzance ne nous fournissent guère de monuments du Xe siècle). Mais une amorce d'une renaissance de la sculpture architecturale fut tentée au Xe siècle à Constantinople, et il n'est pas douteux que cette tentative ne soit à mettre en rapport avec le renouveau général des arts lié à l'admiration pour l'œuvre antique. Certaines peintures de ce temps, et qui par ailleurs (voir ci-après) s'en tiennent au même répertoire de décor ornemental que les monuments examinés dans le présent chapitre, réalisent sur le papier ce que des sculpteurs, leurs contemporains et confrères, réalisaient peut-être, parallèlement, à l'échelle monumentale. Je pense notamment aux beaux chapiteaux à figures de cerfs antithétiques (Pl. LIX, 1) qu'on admire sur les arcades des canons du Tétraévangile constantinopolitain Paris, Bibliothèque Nationale Coislin 20. Des chapiteaux de ce genre sont faciles à imaginer à côté des consoles sculptées de Preslav, avec leurs animaux et oiseaux, et l'ensemble de ce petit groupe de sculptures réelles et peintes apporte un témoignage intéressant sur les essais d'un « roman » byzantin au Xe siècle. Les chapiteaux et bases à personnages et animaux, dans l'art byzantin du XIe et du XIIe siècle ont dû exister également, et avec un programme iconographique plus vaste. Mais nous n'avons pas à nous en occuper dans le présent ouvrage.

Voici maintenant un dernier aspect de notre présentation des ornements de Fener Isa : que peut-on dire des sources de cet art ? Il s'agit bien d'un art décoratif,

1. Voir von Falke, *l. c.*, fig. 58 (Cologne). Un autre fragment de ce tissu est en France, à Saint-Calais (Sarthe). Phot. Mon. Hist.

c'est-à-dire d'un répertoire de motifs utilisés pour le décor. Ces motifs peuvent servir à décorer des objets divers, depuis les édifices jusqu'aux plus petits objets mobiles, et des techniques diverses peuvent être mises en œuvre pour tirer parti du même répertoire de motifs. Sur les pages qui précèdent, nous avons examiné ou mentionné, en dehors des sculptures que nous étudions, des exemples de monuments de catégories et de techniques différentes — marqueterie, céramique lustrée, émaux et orfèvrerie, peintures dans les manuscrits, — où l'on trouve des motifs ornementaux du répertoire que nous avons reconnu à Fener Isa et une façon analogue de les interpréter quant au style. Ces exemples de décoration ornementale forment une espèce de famille au sein de l'art byzantin du xe siècle (avec des « rallonges » possibles et même certaines, à la fin du IXe siècle et au début du XIe), famille qui n'est point fermée sur elle-même et dont aucune frontière ne fixe le domaine exact ; mais le répertoire d'ornements qu'on y relève a sa physionomie propre, et c'est lui dont il s'agit ici et dont on voudrait connaître les sources d'inspiration.

Cette question doit être posée pour toute la famille de monuments qui nous offre des exemples de ce répertoire ornemental. Elle est d'autant plus intéressante qu'il s'agit d'œuvres constantinopolitaines de la période qui passe pour une « renaissance ». Les ornements qui nous occupent appartiennent à des œuvres créées pendant cette « renaissance » et — pour certains d'entre eux tout au moins — dans le milieu que favorise l'imitation de l'Antiquité. Nos ornements pourraient donc compter parmi les œuvres du xe siècle qui nous renseignent sur les réalisations effectives de cette « renaissance », dans le domaine de l'ornementation.

Dans ce domaine comme dans celui de l'art figuratif la « renaissance » byzantine sous les Macédoniens n'a pas été guidée apparemment par quelque doctrine ou théorie, en ce qui concerne notamment l'« Antiquité » qu'on désirait faire renaître. Les praticiens prenaient connaissance — par tel modèle tombé sous leurs yeux — d'une œuvre d'art ancienne et s'en inspiraient dans leur propre œuvre. Si ces praticiens étaient bien placés pour être imités à leur tour, le genre d'Antique qu'ils avaient copié devenait partie intégrante de l'art de la « renaissance » en question. Mais celle-ci ne suivait nullement un seul modèle, ni exclusivement les modèles artistiques d'un certain type ou d'une certaine école ou période. Les maîtres faisaient rayonner autour d'eux certains motifs concrets, en nombre limité, qu'ils avaient empruntés à leurs modèles antiques, et généralement chacun de ces emprunts donnait naissance à une lignée de descendants indépendante.

On le connaît surtout par l'illustration des livres sacrés et profanes. Le même texte (par exemple les Psaumes de David), ayant donné lieu à des illustrations différentes[1], celles-ci sont copiées et recopiées en bloc, selon l'une ou l'autre des versions en présence dans plusieurs manuscrits. Il en a été de même des ornements : des motifs isolés d'un répertoire constitué ou un groupe de motifs tiré de celui-ci, étaient copiés et recopiés dans certaines œuvres, tandis que dans d'autres on en faisait autant pour d'autres modèles anciens. Une fois encore, la chose est très évidente pour les manuscrits enluminés. Ainsi les manuscrits du Psautier où l'on proposait des illustrations en grands tableaux en pleine page offraient en même temps des ornements d'inspiration antique, que jamais on ne trouve dans ceux des manuscrits du psautier, avec des illustrations marginales. Les ornements, très rares (limités aux en-tête), y sont d'un autre genre. Dans ce domaine les

1. Je prends cet exemple parce que l'écart entre les illustrations des Psautiers de ce temps est particulièrement frappant : d'un côté, un petit nombre de tableaux en pleine page dûment encadrés, de l'autre plusieurs centaines de petites figurations sur les marges. La version ' mixte ' du Ps. Bristol est isolée.

« Vorarbeiten » manquent complètement, et on ne peut donc pas, sans se livrer à des recherches monographiques nouvelles, proposer dès maintenant un classement des « familles » d'ornementation byzantine du temps de la « renaissance » des Macédoniens.

Qu'il nous soit permis, en attendant, de mentionner un second exemple d'une coexistence de plusieurs lignées d'ornementations de genres différents. Comme toujours, pour le constater il faut que ces ornementations soient appliquées au même objet. Je pense au décor des encadrements des Tables des Canons des Évangiles. Pour le xe et le XIe siècle, les exemples de ces encadrements sont nombreux, et c'est avec un nombre suffisant de faits à l'appui qu'on peut distinguer au moins deux manières ornementales de les décorer. D'une part, la façon où l'accent est mis sur des tapis d'ornements fins, à base de fleurons rapprochés et de cadres[1]. Ce genre a ses antécédents lointains dans le décor ornemental du VIe-VIIe siècle,[2] prolongé et peut-être développé par le décor omeyyade au VIIIe[3]. Les encadrements qui recourent à ce genre ornemental ne font pas usage des motifs du répertoire de Fener Isa et des monuments de son groupe dans les autres techniques. Par contre, ces ornements se retrouvent dans les encadrements des Tables des Canons d'un autre genre, celui que nous rappelons par les reproductions Pl. LIX de deux pages des Tétraévangiles Coislin 20 et grec 70 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Si je vois bien, les encadrements des Canons de ce type — qui ont pu débuter bien avant — ne nous sont connus que par des exemples du xe. Ici, peu de tapis de fleurons, mais un soin plus grand donné à l'imitation des colonnes monumentales, avec bases profilées, fûts solides, chapiteaux développés, arcs légers sur lesquels et au-dessus desquels courent de fins ornements : rinceaux, rosaces, quelques plantes et même des oiseaux, le tout se profilant sur le parchemin blanc en contours fermes animés par quelques taches de couleurs claires et de l'or. C'est dans le décor des Tables de Canons de ce genre qu'on trouve les motifs et le style des ornements de Fener Isa et de son groupe[4]. Quant aux antécédents de ce genre de décor appliqué aux Tables des Canons, aucun des motifs qu'on y trouve ne s'oppose à ce qu'on les fasse remonter tels quels à des monuments du ve ou du VIe siècle. C'est donc un cas entièrement semblable à celui du répertoire ornemental de Fener Isa[5]. La part qui, dans ces ensembles décoratifs, revient aux motifs architecturaux et le goût des formes bien délimitées, symétriques et nettes, leur donne une certaine allure classique, qu'il convient sûrement de mettre en rapport avec le goût « renaissance » de l'époque. Autrement dit, les

1. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. u. X. Jh.*, Berlin 1937, fig. 104 et suiv. (Berlin Philipps 1538).

2. Voir par exemple les « tapis » des ornements que l'illustrateur de l'Évangile de Rabula étale sous les arcs des Tables des Canons.

3. Qasr el Heir : D. Schlumberger, *Syria*, XX 1939, Pl. XLV, 1 ; XLVI, 4 ; XLVII, 2, 4. Khirbat al Mafjar : R. W. Hamilton, *Khirbat al Mafjar*, Oxford 1959, Pl. XVI, XXV et suiv. et surtout Pl. XXXI et suiv. Mchatta : J. Strzygowski, *Mschatta*, dans *Jahrb. Kgl. Preuss. Kunstsammlung*, 1904, planches *passim*.

4. Liste sommaire des manuscrits dont le décor ornemental est appareuté — à des degrés différents — à celui des sculptures de Fener Isa, des céramiques de Constantinople et de Preslav et d'autres œuvres semblables : Paris grec 510, 70, 277, Paris Coislin 20, 51 et 195 ; Vatican Reg. gr. 1 ; Vienne Theol. gr. 240, Sinaï grec 166 et 417 ; Brit. Mus. add. 11.300 ; Venise Marcien. gr. I, 18 ; Florence Laurent. Plat. IV, 29 ; Moscou, Musée Hist., Grég. Naz. (daté de 975), Patmos 29. Des exemples de plusieurs de ces manuscrits dans Weitzmann, *l. c.* Cf. sur les tissus byzantins orientalisants de l'époque certains motifs du même répertoire : plantes à petites feuilles pointues, palmettes rigides, etc. : Falke, *l. c.*, fig. 58, 60, 177, 185, 191, 195, etc., Pl. VI ; T. Rice-Hirmer, *l. c.*, fig. 130-132, Pl. XII.

5. Cf. p. .

œuvres apparentées à Fener Isa et son groupe, dans le domaine des peintures ornementales des manuscrits, sont de la catégorie qui manifeste le mieux son attachement à la tradition classique et qui le fait, apparemment, en partant de modèles du v[e] et du vi[e] siècle.

Si, sans quitter la peinture dans les manuscrits, on y constate la présence simultanée de genres de décoration ornementale différents, à plus forte raison cette complexité se manifeste-t-elle lorsqu'on passe d'une technique à nne autre. Ainsi, les ornements sur les pièces d'orfèvrerie, et notamment sur les émaux ou encore sur les soies précieuses qu'on confectionnait pour la Cour de Constantinople, sont-ils choisis en partant d'un répertoire de motifs orientaux dont les ateliers en question avaient pris l'habitude de se servir couramment, mais qui sont absents ou rares dans le décor des œuvres d'autres techniqnes, par exemple en peinture. N'empêche que l'influence d'une technique à la mode, comme l'a été l'émail, au x[e]-xi[e] siècle, fait pénétrer dans le décor d'autres ornements des motifs typiques pour cette technique. Ainsi, les ornements des Tables des Canons du premier des deux genres relevés plus haut subissent-ils manifestement une influence de l'orfèvrerie avec émaux. Mais ce n'est qu'une influence extérieure, et c'est pourquoi elle est absente ou du moins beaucoup moins évidente dans le décor du second groupe de notre classement. Il s'agit bien d'une influence du décor des émaux. A preuve l'antériorité des œuvres d'orfèvrerie à émaux, où l'on voit apparaître d'abord les motifs qu'on retrouve à Fener Isa ou sur les pages du second groupe des Tables de Canons. En voici des exemples : la première en date des reliures d'Évangiles de la Marcienne (ix[e] s.)[1], l'aiguière de Saint-Maurice en Valais (ix[e] s.)[2], un calice de saint Marc qui date de 950 environ[3], doivent leurs ornements — employés parcimonieusement — au genre Fener Isa, etc. Il faut attendre le milieu du x[e] siècle pour voir apparaître, sur les émaux, des exemples d'ornements à tapis et fleurons (staurothèque de Limbourg)[4].

Nous ne disposons pas d'un nombre suffisant de soies byzantines qu'on puisse dater avec assez de précision pour y chercher les mêmes étapes dans le choix des motifs. Mais on en connaît des exemples, comme ceux, avec des aigles, à Auxerre ou à Brixen[5], où les ornements sont tous empruntés au premier genre de motifs, tandis que la présence simultanée du premier et du second genre est certifiée pour plusieurs soies célèbres des environs de l'an mil : celle d'Aix-la-Chapelle avec des éléphants[6], celle de Bamberg avec l'empereur cavalier[7].

La technique de la céramique polychrome lustrée n'est certifiée, à Byzance, qu'à partir du ix[e] siècle. Là encore, évidemment, on peut supposer un peu de « marge » et admettre que les débuts de cette technique ont pu remonter au ix[e] siècle. Mais on a de bonnes raisons de croire que celle-ci n'avait pas existé à Byzance avant que Constantinople n'ait été touchée — via Bagdad — par une influence de la porcelaine chinoise[8]. Des fragments de celle-ci ont été trouvés à Constantinople même[1], et la pâte rose clair, presque blanche, de la céramique byzantine la plus ancienne, celle qui nous intéresse ici, parlerait également en faveur d'une imitation de la porcelaine chinoise. C'est par son intermédiaire peut-être que le motif du Phénix chinois a pénétré dans le décor byzantin du x[e] et du xi[e] siècle (vignettes dans un manuscrit d'un traité d'art vétérinaire commandé par Constantin Porphyrogénète, actnellement à la Bibliothèque de Berlin[2] ; ivoire à la cathédrale de Troyes[3]). Mais la céramique byzantine, là où, peinte et couverte d'un engobe, elle présente des décors ornementaux, ne reprend aucun motif chinois et emprunte tout son répertoire à ce que nous appelons ici le décor genre de Fener Isa et de son groupe. Cela signifie évidemment que le décor de ce genre était à la mode à l'époque où la technique de la céramique avait été mise an point et qu'on l'appliquait à la décoration monumentale. Car c'est là que, complétant et parfois remplaçant les mosaïques, les peintures murales et les marqueteries de marbres de couleur, la céramique byzantine trouva son application la plus heureuse et la plus originale. C'est peut-être aux Byzantins que revient l'honneur de cette initiative à moins que ceux-ci n'aient été inspirés par quelques antécédents islamiques. L'hésitation est permise, étant donné l'état de nos connaissances actuelles dans ce domaine précis : d'une part, on a la preuve du recours des Musulmans à la céramique lustrée pour le décor monumental : c'est ce dont témoignent les carreaux émaillés et ornementés de la Grande Mosquée de Kairouan en Tunisie, qui y furent apportés de Bagdad. Mais d'autre part, les maladresses dans leur emploi, sans lien avec la structure de l'édifice que ces carreaux décorent. La méthode byzantine qui a consisté à donner une articulation architecturale à la céramique de décor monumental (pièces adaptées au décor des corniches, des cadres, des colonnettes, etc.) semble bien plus évoluée que celle des décorations musulmanes de Kairouan provenant de Bagdad). Il se pourrait que l'apport musulman se soit limité à la technique de la céramique lustrée et au principe de la décoration des monuments à l'aide de pièces de céramique, les Byzantins ayant eu l'idée de faire entrer cette technique dans le système traditionnel grec du décor, articulé selon les données de l'architecture. Nous ne faisons que glisser sur ce problème de l'antériorité, qui demanderait une étude spéciale, mais il faut que nous rappelions le rôle probable de Bagdad dans la transmission de la technique chinoise à Constantinople, et d'autre part, la présence d'imitations ornementales d'inscriptions coufiques sur des plats en céramique lustrée polychrome de fabrication byzantine. Nous en montrons quelques exemples empruntés aux collections du Musée de céramique de Faenza (Pl. LX, 1, 3, 4). Ces fragments, peu connus, et qu'on n'avait pas encore cités en rapport avec le problème des origines de la céramique byzantine, nous sont très précieux. Ils montrent d'une façon irréfutable que le décor de cette céramique byzantine s'appuyait partiellement sur des modèles musulmans. C'est de Constantinople que ces fragments ont été apportés au Musée de Faenza. Mais on ne sait pas où exactement et dans quelles conditions ils y furent trouvés. On remarquera qu'il s'agit — sauf peut-être pour le fragment du milieu de la fig. 4 — de débris de plats ou d'assiettes (cf. d'autres ustensiles avec décor du x[e] siècle à Preslav). Les ornements des bords de ces assiettes imitent, de façon différente, des caractères coufiques. Un autre motif typique des ornements « musulmans » apparaît sur deux

1. Talbot Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 91.
2. Alföldi, *Die Goldkanne von St-Maurice d'Agaune*, dans *Zeitschr. schweiz. Archael. und. Kunstgesch.*, X, 1948, 1-2.
3. T. Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 139.
4. *Ibid.*, fig. 125.
5. *Ibid.*, *l. c.*, fig. 132, et Pl. XII.
6. *Ibid.* 130. Pour tout le groupe d'œuvres byzantines du x[e] siècle : A. Grabar, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.*, II 1951.
7. Grabar, dans la même revue, VII 1956.
8. P. Kahle, *Chinesisches Porzellan in den Ländern des Islam*, dans *Wissenschaftliche Annalen 2. Jahrgang. Heft 3*, mars 1953, p. 179-192 (Akademie Verlag) ; A. Lane, *Early Islamic Pottery*, II, Londres 1951, p. 10 et suiv.

1. Ebersolt, *Les arts somptuaires à Byzance*, Paris 1923, p. 148.
2. Weitzmann, *l. c.*, fig.
3. T. Rice et Hirmer, *l. c.*, fig. 153 en bas ; les deux exemples byzantins du phénix chinois reproduits et commentés : Grabar, *Münchner Jahrbuch der bild. Kunst.* II, 1951, 54-55, fig. 19, 20.

de ces fragments (même assiette ?) : la rangée de petites croix (pl. LX, 2, 3). Le fond pointillé est d'un usage très commun et imite des travaux en métal[1]. Mais les « islamismes » de ces ornements ne nous font pas douter de l'origine constantinopolitaine de ces objets : on y retrouve, en effet, des motifs typiques pour les céramiques de la capitale byzantine, tels que la rangée de petits arcs (Pl. LX, 2, à gauche) ou les imitations de cabochons alternativement ronds et en losanges (*ibid.*, à droite), ou encore la rosace (Pl. LX, 1, à droite). Enfin si, comme cela est suggéré par le groupement de ces objets à Faenza, le fragment Pl. LX, 4, au milieu, rejoint directement certaines corniches byzantines en céramique trouvées à Constantinople et à Preslav, et dont le décor, dérive — avec certaines additions (rangée de petits arcs) — de la rangée d'oves séparés par des rais de cœur.

Autrement dit, il s'agit bien de céramique byzantine, et cette céramique a subi une influence de l'art musulman contemporain. Sur ce point les faits que nous venons de citer nous permettent d'être plus affirmatif que nous n'avions pu l'être en 1928, lorsque nous avions, à propos des pièces trouvées à Preslav, affirmé le caractère « oriental » de cette céramique[2].

Mais les fragments de Faenza, s'ils nous fournissent un argument irréfutable en faveur d'une influence de la céramique musulmane sur celle de Constantinople dès le xe siècle, ne nous invitent nullement à étendre cette influence à l'ensemble du décor de cette céramique. En 1928 déjà, nous avions senti la difficulté qu'il y avait à rapprocher la céramique lustrée de Bagdad-Kaironan et celle de Preslav, cette dernière semblant présenter des ornements plus archaïques que le décor de Bagdad-Kairouan ou Samarra et plus apparentée aux ornements du décor des Omeyyades, qui, à cet égard, furent les successeurs des Sassanides. Toutefois — et c'était la difficulté à laquelle on se heurtait — la dynastie des Omeyyades avait cessé en 850. En admettant une dépendance plus étroite de la céramique byzantine à l'égard de l'art musulman, il fallait donc supposer un contact soit avec l'art islamique antérieur à 850, soit avec un art persan retardataire. En nous appuyant sur quelques exemples, dont le tissu aux éléphants de Saint-Josse (Pas-de-Calais), daté de 950 env. et provenant du Khorasan, nous avions préféré la seconde alternative : le décor de la céramique byzantine du xe siècle procéderait de celui de l'art contemporain des provinces orientales de la Perse, comme le Khorasan, où l'on restait plus fidèle aux survivances sassanides. Nous attribuions à ces sources orientales de la céramique byzantine plusieurs de ses motifs les plus originaux et élégants, comme la palmette-vase dans la version plutôt abstraite qu'on lui voit à Preslav (Pl. LXI, 3 à gauche), les palmettes et les rangées de cœurs, ainsi que la tendance à la rigidité, à la symétrie parfaite qui est un des traits les plus originaux des corniches en céramique de Preslav (Pl. LXI, 3, les trois exemples).

Je n'ignorais certes pas, en 1928, que ces palmettes-vases de types variés mais semblables et les ornements aux mêmes tendances stylistiques, et notamment, à la symétrie parfaite et raide, faisaient partie du répertoire byzantin de l'époque justinienne, et qu'on en voyait des exemples sur les mosaïques, les fresques et surtout les tissus byzantins du ve et du vie siècle. Mais je n'établissais pas de lien direct entre ces œuvres fort anciennes et les céramiques du xe siècle, avec leur technique nouvelle et leur allure particulièrement orientale. Tandis que,

1. Alföldi, dans *Cahiers Archéol.*, VII 1954, p. 61 et suiv.

2. A. Grabar, *Influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, chap. 1. Dans son ouvrage consacré à la céramique de Preslav, *Die Keramik von Preslav*, Sofia, p. 115 et suiv. en 1936, notre collègue bulgare Kr. Mintev n'a pu aller bien au delà d'une définition sommaire de ces « orientalismes ».

écrivant huit ans après moi, Kr. Miatev n'a pas hésité à établir ce rapprochement et à en conclure : les orientalismes des céramiques de Preslav et de Constantinople ne proviennent pas d'une influence extérieure directe, mais procèdent d'un fonds de motifs d'origine persane que l'art byzantin avait fait sien depuis plusieurs siècles.

Je crois maintenant que M. Miatev a été plus près de la vérité que moi, quant à la présence d'antécédents byzantins pour certains des motifs d'allure et d'origine initiale persane que nous relevons sur les céramiques byzantines du xe siècle. Mais l'état actuel de nos études nous permet de mieux comprendre la rencontre de la céramique de Preslav et de certains monuments du vie siècle, et d'imaginer la formation du répertoire ornemental de la céramique byzantine. Nous sommes mieux armés pour le faire depuis que nous savons que ce répertoire est sensiblement le même que celui du décor sculpté de Fener Isa et des divers monuments de ce groupe que nous sommes en train d'étudier. Il s'agit donc non pas d'un répertoire ornemental propre en exclusivité à la céramique, mais commun à un groupe important d'œuvres décoratives byzantines de la même époque.

Il y a d'autre part un fait qui n'apparaîtra qu'à la lumière des documents de la sculpture réunis dans le présent ouvrage : le répertoire ornemental de Fener Isa, en 908, rejoint d'assez près celui du décor sculpté d'une œuvre du début du vie siècle, l'église Saint-Polyeucte. Je renvoie aux pages 59 et suiv. et à la planche XLVII, pour Saint-Polyeucte, et aux pages 102 et planches XLVII et suiv., et planche LXXIV, pour Fener Isa, pour ne pas revenir à l'énumération des motifs apparentés, ni à leurs reproductions. Mais pour faciliter les rapprochements, je recommande de considérer surtout, dans les deux ensembles, les différentes palmettes aux formes variables et souvent complexes, et notamment la palmette-vase, les combinaisons de feuilles et de palmettes, les alignements de palmettes. Comme on s'en souvient, le décor de Saint-Polyeucte nous est apparu comme une innovation, comparé à ce qui l'avait précédé, dans la même fonction, sur les édifices byzantins légèrement antérieures, et comme une étape vers le décor des monuments justiniens. Saint-Polyeucte, disions-nous aussi, comporte plus de motifs étrangers à la décoration architecturale classique qu'on n'en retiendra plus tard, sous Justinien.

Mais à Fener Isa le répertoire ornemental est très proche de celui de Saint-Polyeucte. Sans la découverte de ce dernier, on ne saurait pas que les sculpteurs du début du xe siècle qui travaillaient à Fener Isa ont pu trouver, parmi les monuments du vie siècle, des œuvres qui étaient capables de leur fournir autant de modèles à suivre, et notamment ces motifs d'allure orientale, les diverses palmettes-vases et palmettes-feuilles alignées et superposées. Saint-Polyeucte pouvait leur fournir aussi le modèle de reliefs qui figurent le paon vu de face et faisant la roue. Je me demande même si la longue épigramme de l'Anthologie qui décrit Saint-Polyeucte et qui, on l'a dit page 60, était gravée sur les murs de l'église, ne faisait pas allusion à la présence d'aigles parmi les ornements de la coupole (?) de Saint-Polyeucte[1]. S'il en était ainsi, on compterait un lien de plus entre Saint-Polyeucte et Fener Isa : dans les deux églises, il y aurait eu des aigles au sommet de l'église, et des paons dans sa partie inférieure.

1. Voici la traduction des passages de l'épigramme qui concernent ce sujet. C'est le soleil qui, selon moi, a pu être évoqué par des sculptures d'aigles, tandis que la lune serait figurée par les paons ; l'épigramme parle du soleil à propos du sommet de l'édifice, et de la lune, à propos des parties inférieures : « ... Comme il (l'édifice) s'étend en s'allongeant du levant au couchant, tandis que de part et d'autre ses flancs étincellent sous l'éclat indicible des feux de Phaéthon (le soleil), des deux côtés de l'allée centrale, les colonnes dressées

Il va de soi que, entre les reliefs de la version du vi^{e} siècle et ceux de la version du xe, il y a des différences sensibles dans l'interprétation des formes. Mais cette distinction ne supprime pas les points de ressemblance, qui sont nombreux et d'autant plus frappants qu'il s'agit de motifs et de groupes de motifs qui n'ont rien de banal. Il faut se rappeler aussi, pour mieux imaginer cette façon de puiser à des sources locales anciennes, ce que nous avions dit page 104 sur les autres ornements de Fener Isa, et notamment sur la corniche de l'abside, réplique de sculptures architecturales du vi^{e} siècle.

A la lumière de ces constatations s'explique la ressemblance d'autres décors du groupe de Fener Isa avec les œuvres du vi^{e} siècle : ceux des reliefs et des céramiques de Preslav, des soies, des émaux, des ornements dans les manuscrits et notamment autour des Tables des Canons du xe siècle. On en arrive à cette conclusion : c'est à travers Fener Isa et les monuments de son groupe qu'on se fait l'idée la plus précise de ce qu'a pu être l'effort des artisans de la « renaissance » byzantine, sous le règne des Macédoniens, appliqué au domaine de la décoration ornementale. Certes, là aussi, il a pu y avoir plusieurs expériences successives ou parallèles, qui se déroulaient indépendamment les unes des autres ; mais celle que nous avons considérée a consisté à prendre modèle dans une Antiquité relativement peu reculée, le début du vi^{e} siècle, et à en tirer une version nouvelle, mais en empruntant à ce fonds du vi^{e} siècle indifféremment des éléments de toutes les origines, qu'elles soient classiques ou pas, voire iraniennes, comme certaines versions des palmettes-vases, etc.

Ces conclusions s'accordent d'ailleurs avec ce que nous apprenons sur d'autres groupes de créations du temps de cette « renaissance », que chacun d'eux partait de modèles qui lui étaient propres et les interprétait en vase clos, c'est-à-dire en restant dans le cadre de l'expérience donnée. Ce qui n'excluait pas, évidemment, l'intervention accidentelle d'autres sources d'inspiration, comme cela semble être prouvé pour la céramique byzantine et les éléments d'origine musulmane qu'on y relève. Cet apport particulier s'explique probablement par les origines orientales récentes (influences chinoises) de la technique de la céramique polychrome byzantine du xe siècle.

11. Quelques dalles rustiques

Les sculptures de Fener Isa sont d'une qualité exceptionnelle, qui, plus ou moins affirmée, est commune à tous les monuments que nous avons examinés dans le chapitre précédent. Nous attribuons ces œuvres aux ateliers les plus qualifiés de la capitale byzantine et, pour Fener Isa et quelques-unes des pièces du même groupe, cette attribution repose sur des certitudes. Dans d'autres cas on la maintient à cause de la parenté des monuments invoqués avec les monuments-guides.

sur des colonnes inébranlables soutiennent les rayons d'une coupole au plafond doré ; cependant qu'à droite et à gauche d'enfoncements qui s'ouvrent en arcs de cercle naît une lueur toujours mobile, celle de la lune. » (*Anthologie Palatine*, liv. 1, 10. Édit. Les Belles Lettres, vol. I, p. 10). La traduction « soutiennent les rayons d'une coupole au plafond doré », pour χρυσορόφου ἀκτῖνας ἀερτάζουσι καλύπτρης, est impossible. Je dirais plutôt (les colonnes) soutiennent les rayons de la couverture du toit doré. C'est le mot rayon qui fait supposer une coupole, malgré la présence du mot toit.

Mais nous disposons aussi d'un certain nombre de reliefs qui, pour des raisons de style, d'iconographie (non religieuse) ou de conditions générales, ont beaucoup de chances d'appartenir au xe ou au xie siècle, sans que cette chronologie supposée puisse être démontrée. Ce n'est donc qu'à titre d'hypothèse que nous la suggérons, mais non sans pouvoir citer des arguments en sa faveur.

Il s'agit de toute façon d'œuvres rustiques et ceci, comme toujours, augmente les chances d'erreur quant à la date de leur exécution. Mais on les réduit en ne considérant que des reliefs à motifs zoomorphes (figures de quadrupèdes, de monstres et d'oiseaux, de reptiles) et que des représentations entièrement plates. En règle générale il s'agit de sculpture en réserve, toutes ces figures étant obtenues en ne creusant que le fond autour d'elles. Ces figures appartiennent donc à la même surface lisse que le cadre, sauf quelques traits plus ou moins appuyés, qui parfois en sillonnent les corps (pour indiquer les traits d'une tête, des plumes ou des poils, ou pour agrémenter la surface d'un corps par quelque ornement). La surface lisse de ces reliefs ne garde aucun souvenir des formes plastiques des sculptures antiquisantes plus anciennes ou contemporaines, — ce qu'on ne retrouvera guère dans les sculptures décoratives à motifs semblables, au xie siècle et plus tard. Car la « renaissance » d'époque macédonienne aura cette influence sur la sculpture décorative, même très courante, que le sens de la forme plastique s'y généralisera à nouveau.

Les reliefs du groupe envisagé dans ce chapitre correspondent à une période où l'art rustique a pu négliger entièrement la recherche plastique. Les motifs zoomorphes et végétaux qu'on y trouve n'ont rien de nouveau par rapport à la tradition qui, depuis la fin de l'Antiquité, s'était perpétuée sans interruption dans le décor des œuvres grecques. Les artisans du Moyen Age ne puisaient pas à une autre source en figurant certains motifs dont l'origine très lointaine pouvait être orientale, comme par exemple le thème de deux animaux ou de deux monstres antithétiques, ou la variante de ce thème qui figure ces *zodia* face à face devant un récipient, vase ou fontaine : il y a si longtemps que ce motif était répété partout qu'il ne pouvait plus être senti comme exotique.

Il appartient même, selon nous, à la caractéristique de tout ce groupe de reliefs, qu'on n'y trouve pas d'emprunts récents aux arts asiatiques. Des influences de ce genre s'exerceront effectivement, et même très fortement, sur l'art des sculptures byzantines décoratives, mais à une époque plus avancée. C'est ce qui fait que nous ne les excluons pas de la présente étude, qui s'arrête au seuil du xie siècle.

Autrement dit, les reliefs que nous considérons maintenant sont immédiatement antérieurs, à la fois, à la reprise des recherches de la forme plastique et à la vague d'influences des arts musulmans, — deux particularités indépendantes l'une de l'autre, mais typiques pour la sculpture décorative byzantine du xie et du xiie siècle.

Pour représenter l'art du relief rustique, nous avons choisi des exemples de provenance différente. Le morceau le plus remarquable esthétiquement vient du fond de l'Asie Mineure (Pl. LXIV, 1) : c'est le relief du Musée d'Istanbul avec les deux lièvres devant une fontaine qui, pour base, a un masque — lointain souvenir d'une fontaine antique où l'eau se déversait par la bouche d'un masque. La maladresse de l'interprétation de ce détail ne doit pas nous faire ignorer la fermeté du dessin et de la sculpture des feuilles et des grappes des ceps qui flanquent la fontaine. C'est un style qui n'est pas postérieur au xe siècle. La même fermeté caractérise un relief du Musée de Salonique (Pl. LXIV, 4). Le jour où l'on prendra une meilleure photographie de cette pièce, on ne manquera pas d'admirer les qua-

lités d'animalier de son auteur. C'est là que, sur la cuisse du lion et sur celle du griffon, on voit de belles rosettes ornementales qui souvent ont été citées comme des marques d'influences orientales. Mais il s'agit d'un de ces motifs dont l'exotisme n'est plus un fruit d'influence immédiate, et qui par conséquent n'est plus une preuve d'influence orientale récente.

Le dessin est beaucoup moins ferme, la facture bien plus fruste, sur les deux autres reliefs reproduits sur la même planche (Pl. LXIV, 2 et 3). La main du praticien, moins expérimentée encore, interprète avec maladresse les contours des animaux, oiseaux et objets réunis en groupes symétriques. Mais on pourrait soutenir peut-être que la rusticité même de cet art folklorique lui confère plus de fraîcheur. Ces deux reliefs ont dû être confectionnés en Grèce, et le premier d'entre eux, qui est encastré dans un mur extérieur de la « Petite Métropole » d'Athènes, fait partie d'une série de quatre pièces du même style.

Aussi loin que je vois, il s'agit du plus ancien exemple conservé d'église byzantine dont les murs extérieurs ont été garnis de ce genre de figurations d'animaux et de monstres. La valeur apotropaïque de ces *zodia* est probable et l'idée d'un pareil procédé n'est pas originale. Mais si à la fin de l'Antiquité, comme à Saint-Ménas de Salonique (voir ci-dessus p. 73), les animaux et oiseaux sculptés des façades étaient intégrés dans le système traditionnel de la décoration architecturale (corniche à consoles), au haut Moyen Age les Byzantins, là où ils l'ont fait, ont dû superposer des plaques scnlptées mobiles aux murs de l'édifice dépourvu de tout décor de plastique architecturale. Au XIe et au XIIe siècle on retrouvera d'autres exemples de cette méthode, si différente de celle des constructeurs des églises romanes évoluée. Mais cette différence ne doit pas nous faire perdre de vue l'analogie dn thème : que ce soit sons forme de plaques encastrées dans le mur (comme à la « Petite Métropole ») ou sous forme de reliefs organiquement liés à l'édifice religieux (comme dans l'art roman évolué), les Chrétiens des pays Grecs et des pays Latins ont essayé au début du Moyen Age d'installer des images sculptées de *zodia* (à la fonction apotropaïque probable ou certaine) sur les façades des églises. Pour mieux discerner les intentions des créateurs et réalisateurs de ces façades à sculptures apotropaïques et assimilées, il convient évidemment de tenir compte de l'œuvre la plus riche de ce genre qui nous soit conservée du haut Moyen Age et qui est datée (vers 920) : les sculptures du premier quart du Xe siècle de l'église arménienne d'Ahtamar. Ne pouvant en entreprendre l'étude dans cet ouvrage réservé aux sculptures byzantines, je me contente de rappeler l'importance exceptionnelle d'Ahtamar pour toute recherche sur la valeur « sémantique » des façades sculptées médiévales, à leur origine.

TABLE DES PLANCHES

Planche I

Tête d'un évangéliste. Détail de l'*imago clipeata* reproduite pl. II, 2. Marbre blanc. Hauteur : 69 cm. Musée archéologique d'Istanbul, nº 661 (930). Les fragments des trois autres *imagines clipeatae* du même groupe portent les nºs 662 (932), 663 (931), 664 (932 *bis*). Les quatre pièces proviennent de Constantinople.

Planche II

1. Tête d'un inconnu. Bronze. Musée du Cinquantenaire. Bruxelles. Cumont, *Cat. Musées du Cinquantenaire* (1913), nº 41, p. 51.
2. Voir ci-dessus, Planche I.

Planche III

Cinq sculptures d'un berger criophore généralement identifié comme le Bon Pasteur. Musée archéologique d'Istanbul.

1. Nº 650 (910). Berger portant un bélier. Statuette en marbre blanc, conservée jusqu'aux genoux. Restes d'un pied de table derrière la figurine. Marbre blanc. Hauteur actuelle 56 cm. 5.

2. Nº 648 (2674). Berger portant un bélier. Statuette en marbre blanc, complète. Derrière la figure le pied d'une table qui monte au-dessus de la tête du berger. A droite, assis à ses pieds, le chien du berger. La statuette est sur un socle profilé.

3. Nº 649 (908). Berger portant un bélier. Statuette en marbre blanc, complète sauf le bras gauche cassé. Aux pieds du berger il y avait deux agneaux, dont il ne reste que des traces. Socle profilé. Trace d'un pilier derrière le personnage.

4. Nº 4960. Berger portant un bélier. Il s'avance rapidement à gauche tout en retournant la tête en arrière ; les deux bras, la main gauche et les jambes au-dessous des genoux sont cassés. La tête est mutilée. La pose mouvementée distingue cette pièce. Marbre blanc.

5. Nº 689 (903). Relief grossier en calcaire. A l'intérieur d'un cadre orné d'un motif en tresse, figure maladroite d'un berger qui s'avance à gauche, en portant un agneau ou un bélier. Hauteur, 74 cm. 5 ; largeur 68 cm.

Planche IV

Fragments du bord historié de plusieurs tables ou hassins circulaires. Marbre blanc. Musée Archéologique d'Istanbul.

1. Grand fragment. Relief à sujets païens : une néréide chevauchant un monstre marin, une divinité féminine allongée sur le sol et d'autres monstres marins dont l'un monté par un putto. Marbre blanc. Le diamètre de la table devait être d'environ 1 m. 40. Musée nº 645 (2298). — Petit fragment : un seul sujet d'un cycle chrétien : le Sacrifice d'Isaac. Marbre blanc. Musée nº 656 (2299).

2. Trois fragments d'une même table. Reliefs avec sujets chrétiens. Fragment au-dessus : Adam et Ève, Sacrifice d'Isaac, Résurrection de Lazare. Fragment du milieu : Jonas jeté à la mer et avalé par le monstre, puis le même monstre tourné dans le sens opposé (sa tête manque).

Fragment en bas : Jonas couché, Jonas assis sous la courge desséchée ; le Christ devant le figuier sec. Marbre blanc. Diamètre de la table, environ 1 m. 40. Provient de Laodicée du Lycos. Musée nº 655 (2297).

Planche V

Fig. 1 et 2. Base de l'obélisqne de Théodose, à l'Hippodrome de Constantinople.

1. Les empereurs dans leur loge entourés des dignitaires, d'une garde du corps et de la foule des spectateurs.

2. Détail du relief qui est à gauche du précédent et qui figure l'offrande des vaincus aux empereurs. Sur notre photographie un groupe de dignitaires et de gardes du corps assistant à la cérémonie.

3. Fragment d'un relief d'origine et de destination inconnues avec une Victoire portant une couronne de lauriers. Traces d'inscriptions latines dans la couronne au-dessus du relief. Hauteur 90 cm. ; largeur 50. Musée Archéologique d'Istanbul. Provient des environs des Saints-Serge-et-Bacchus. Nº 5217.

Fig. 4. Fragment d'un ensemble plus considérable, peut-être d'un très grand sarcophage. Sous un fronton, niche à coquille appuyée, dans laquelle une imitation en relief d'une statue personnifiant une cité ou une province. Elle porte une couronne de ville et une corne d'abondance. Marbre blanc. Dans la cour du Musée Archéologique de Thessalonique.

Fig. 4. Extrémité droite d'un relief plus considérable de destination inconnue. Sous un fronton triangulaire, dans une niche à coquillage, relief imitant une statue, qui est une personnification d'une ville ou d'une province (voir sa couronne). Marbre blanc. Hauteur 2 m., largeur maxima du fragment : 64 cm., épaisseur à l'endroit de la figure : 51 cm. 5. Dans la cour du Musée Archéologique de Thessalonique, nº 1296. Trouvé en 1934 dans les environs de Saint-Démétrios, à Thessalonique même, entre les rues Saint-Démétrios et Kassandros. Je dois ces précisions à l'amabilité de M. le professeur Dr. Stylianos Pelekanidès.

Planche VI

Cinq fragments des reliefs de la colonne de Théodose Ier.

1. Deux soldats dans une barque.
2. Deux soldats tournés à droite.
3. Deux soldats tournés à droite (relief très mutilé).
4. Un soldat frappant de sa lance, dont on aperçoit la pointe à droite en bas.
5. Un groupe de soldats inclinés à gauche et faisant le geste de la prière ou de l'adoration.

Les figures étaient groupées en rangées superposées en diagonale. Monogramme constantinien sur le bouclier du premier soldat.

Marbre. Encastré dans le mur extérieur du bain Turc Bayazit Hamam, à côté de la nouvelle Université.

Fig. 5. Phot. de l'Institut Archéologique Allemand d'Istanbul (Dr. Luschey) que je remercie d'avoir mis à ma disposition ce document (cf. Semavi Eyice, dans *Mitteilungen Deutsch. Arch. Inst. Abteilung Istanbul*, 8, 1958, p. 144, pl. 36).

Planche VII

Sarcophage d'enfant. Marbre blanc légèrement ambré, de grain exceptionnellement fin. Trouvé en 1933 à Constantinople près de Fener Isa. Semble avoir été réutilisé à cet endroit, au Moyen Age. Hauteur 55 cm., longueur 1 m. 50, profondeur (largeur des petits côtés) 63 cm. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 4508.

Fig. 1, avec détails fig. 2 et 3 : l'un des côtés longs : deux anges portant une couronne avec monogramme du Christ. — Fig. 4. L'un des petits côtés : deux apôtres et la croix.

Planche VIII

Fragment d'une façade (ou d'un devant) de sarcophage. Le Christ et deux apôtres dans les entrecolonnements d'un portique. Marbre blanc de Proconnèse. Hauteur 1 m. 42 ; largeur 1 m. 24. Trouvé dans le quartier Psamathia de Constantinople, où il était encastré dans un mur de Sulu Monastir. Musée de Berlin (anc. Kaiser-Friedrich) nº 2430.

Planche IX

Deux devants de sarcophage provenant de Taşkasap, à Istanbul, où ils furent trouvés simultanément et *in situ* en 1958. Les deux dalles sont en calcaire. Au Musée Archéologique d'Istanbul où ils furent transportés, ils portent les numéros 5422 et 5423.

Fig. 1. Le Christ entre denx apôtres et deux personnifications. Creux qui servaient à fixer l'inscription funéraire d'un certain Eutyches ou Eutychos. Deux bustes sur les acrotères. Hauteur et longueur 1 m. 22, 2 m. 15 ; épaisseur 20 cm.

Fig. 2. Le Christ entre quatre apôtres. Deux bustes sur les acrotères. Hauteur 1 m. 26 longueur 2 m. 06 ; épaisseur 20 cm.

Planche X

Deux dalles du Musée Archéologique d'Istanbul avec la scène des Jeunes Hébreux dans la fournaise.

Fig. 1. Les trois Hébreux et l'ange qui les protège ; à leurs pieds les flammes de la fournaise. Marbre blanc. Hauteur 1 m. 015, largeur 95 cm., épaisseur : de 9 cm. 5 à 18 cm. Provient d'Istanbul. Musée nº 671 (933).

Fig. 2. Les trois Hébreux, sans ange ; à leurs pieds les flammes de la fournaise. Calcaire tendre. Hauteur 95 cm., largeur 1 m. 75 ; épaisseur : 13 cm. Provient de Constantinople. A été trouvé au même endroit et en même temps que la dalle Pl. XI, 2. Musée nº 686 (1233).

Planche XI

Deux dalles du Musée Archéologique d'Istanbul avec des scènes de l'histoire de Jonas.

Fig. 1. Jonas sur un bateau ; Jonas jeté à la mer et englouti par le monstre. Marbre blanc. Hauteur 90 cm., largeur, 71 cm. ; épaisseur : 12 cm. Musée, nº 4517.

Fig. 2. Monstres marins et dauphins symétriques. L'un des monstres avale Jonas et l'autre le rejette. Calcaire tendre. Hauteur : 95 cm. ; largeur 1 m. 73, épaisseur : 9 cm. 5. Provient de Constantinople ; a été trouvé au même endroit et en même temps que la dalle des Jeunes Hébreux Pl. X, 2. Musée nº 687 (1232).

Planche XII

Quatre fragments de stèles en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul, avec des sujets chrétiens divers. 1 à 3 trouvés à Top Kapı, à Istanbul, en 1957 ; 4, à Istanbul sans plus de précision.

Fig. 1. Sous un motif architectural (fronton triangulaire) un personnage barbu conduisant un âne ; l'homme et la bête tournant leur tête en arrière. Marbre blanc. Hauteur : 49 cm., largeur : 22 cm., épaisseur : 16 cm. Musée, nº 5413.

Fig. 2. Sous un fronton décoratif le haut d'une scène avec la Main de Dieu et un arbre, sûrement le Sacrifice d'Isaac ; à droite du fronton deux oiseaux perchés sur le bord d'une coupe. Marbre. Hauteur : 27 cm. ; longueur : 75 cm. ; épaisseur : 16 cm. Musée, nº 5417.

Fig. 3. Deux fragments réunis : Marie avec l'Enfant sur une monture qui se dirige à droite ; un arbre. Le fragment fig. 1 (nº 5413) appartient sûrement à la même sculpture : c'est Joseph conduisant la monture de Marie. La scène figurait par conséquent la Fuite en Égypte. N'ayant pas reconnu dans ces trois fragments les morceaux d'une même scène je les avais fait reproduire à des échelles différentes. Hauteur : 74 cm. ; largeur : 45 cm., épaisseur : 15 cm. Musée, nº 5415.

Fig. 4. Daniel dans la fosse aux lions, sous un arc avec velum. Hauteur : 53 cm. ; largeur : 54 cm. ; épaisseur : de 16 à 20 cm. Musée, nº 3289.

Planche XIII

Trois reliefs en calcaire provenant d'Istanbul, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1. Fragment d'un sarcophage ou d'un devant de sarcophage, avec ornements divers et deux brebis dans le tympan d'un petit arc décoratif. Musée, nº 2245 (cf. Mendel, p. 474 même nº que Lazare).

Fig. 2. Fragment d'une dalle avec la partie supérieure du corps nu d'un personnage (personnification marine ?), qui lève les deux bras asymétriquement. Bande ornementale. Musée, nº 4203 (3506).

Fig. 3. Fragment (en trois morceaux réunis) d'un devant de sarcophage (?). Un personnage sous un arc. Hauteur : 85 cm., largeur : 50 cm., épaisseur : 15 cm. Trouvé à Çapa, Istanbul. Musée, nº 4536.

Planche XIV

Fragments de trois dalles sculptées en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1. Le Christ (?) parlant à un apôtre. Hauteur : 1 m. 13, largeur maxima : 80 cm., épaisseur env. 9 cm. Trouvé à Istanbul, près d'Edirne Kapu. Musée, nº 672 (907).

Fig. 2. Un personnage imberbe (le Christ ?), un arbre, le coude d'une deuxième figure. Hauteur : 50 cm. ; largeur : 41 cm., épaisseur maxima : 15 cm. Trouvé à Istanbul, près de la Kerlevi Kapusu. Musée, nº 673 (1592).

Fig. 3. Entrée à Jérusalem. Hauteur : 1m., largeur : 1 m. 51, épaisseur : 15 cm. 5 ou 16 cm. Provient de Saint-Jean de Stoudion. Musée, nº 669 (2395).

Planche XV

Fig. 1. Procession de brebis-symboles des apôtres et palmier : moitié gauche d'une frise provenant de la façade de Sainte-Sophie (l'église telle qu'elle fut reconstruite en 415). Jardin de Sainte-Sophie.

Fig. 2. Sacrifice d'Isaac par Abraham (une partie de la scène) : Main de Dieu, pied et jambe d'Isaac, bélier (attaché) devant l'arbre. Calcaire trouvé à Istanbul. Hauteur : 74 cm., largeur : 49 cm., épaisseur : 9 cm. 5. Musée, nº 674 (291).

Fig. 3. Sacrifice d'Isaac par Abraham, scène presque complète. Calcaire. Trouvé à Istanbul, peut-être à Saint-Jean de Stoudion (cf. Fıratlı, *l. c.*, p. 84). Au revers de ce relief (*ibid.*, fig. 16 a), sur un champ lisse, une croix dans un cercle. Musée, nº 4141.

Planche XVI

Quatre reliefs en calcaire au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1. Dalle sculptée. Un Christ trônant et saint Pierre ; arbre et rideau ; une partie de la dalle est restée nue. Provient de Saint-Jean de Stoudion. Hauteur 1 m. 095 ; largeur : 1 m. 49 ; épaisseur maxima : 15 cm. 5. « Au revers, l'angle supérieur gauche paraît présenter les restes d'une grande mortaise, longue d'au moins 19 cm. et profonde de 12 cm. » (G. Mendel, p. 453).

Fig. 2. Dalle sculptée. Résurrection de Lazare. Hauteur : 66 cm. 5 ; largeur : 72 cm. 5 ; épaisseur : env. 11 cm. Provenance inconnue. Musée, nº 675 (2245).

Fig. 3. Fragment d'une façade (ou devant) de sarcophage : sur le champ principal groupe de personnages debout, presque sûrement des apôtres ; dans l'acrotère, buste d'un personnage et livre ouvert. Hauteur : 1 m. 325 (avec acrotère) et 1 m. (sans acrotère), largeur : 54 à 60 cm. ; épaisseur : de 13 cm. 5 à 14 cm. Musée, nº 670 (2394).

Fig. 4. Acrotère d'une façade (ou devant) de sarcophage. Buste portraitique. Sur côté gauche, une croix gravée. Hauteur : 59 cm. 5 ; largeur : 49 cm. ; épaisseur : 38 cm. Musée, nº 288 (951).

Planche XVII

Deux dalles de chancels historiés, en marbre thasien, à gros grains cristallins, au Musée Archéologique d'Istanbul. Toutes deux proviennent de l'île de Thasos et ont été trouvées ensemble. Au revers des deux, une croix dans un cercle et un cadre lisse. Les deux dalles ont presque la même hauteur (87 et 89 cm.). La largeur primitive ne peut en être établie qu'approximativement : env. 1 m. 60.

Fig. 1. Marbre bleuté. Musée, nº 684 (2157).

Fig. 2. Marbre blanc. Musée, nº 683 (2156).

Planche XVIII

Six photographies de sculptures décoratives provenant de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople, qui fut construite en 415 par Théodose II. Elle remplaçait le sanctuaire primitif de cette dédicace, qui remontait à Constantin, et allait céder la place à l'actuelle église Sainte-Sophie, après l'incendie allumé lors de la sédition dite de « Nika », sous Justinien. Ces sculptures ont été exhumées, entre les deux guerres, lors des fouilles de A. M. Schneider devant la façade occidentale de Sainte-Sophie. La grande majorité de ces pièces reste dans le jardin autour de Sainte-Sophie (nos fig. 1, 3 à 6) ; quelques-unes ont été transportées dans la cour du Musée Archéologique d'Istanbul (notre fig. 2). Marbre blanc.

Fig. 1. Un énorme caisson sculpté.

Fig. 2. Un pilier et son chapiteau d'acanthes.

Fig. 3. Le sommet du fronton qui surmontait la façade. Une croix dans un cercle garnit ce fronton en son milieu.

Fig. 4. Deux morceaux de l'arc gigantesque qui s'ouvrait au centre de la façade.

Fig. 5. Une corniche d'entablement.

Fig. 6. Un grand chapiteau corinthien.

Planche XIX

Quatre chapiteaux en marbre.

Fig. 1. Chapiteau décoré d'un masque entre deux cornes d'abondance. Jardin de Sainte-Sophie.

Fig. 2. Autre chapiteau de la même série, mais transformé, avec suppression du masque et inscription d'une prière pour l'empereur Héraclius (610-641). Provient d'Istanbul. Hauteur 52 cm. 5 ; côté de l'abaque, env. 75 cm. ; diam. inférieur, env. 46 cm. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 755 (942).

Fig. 3. Chapiteau de pilastre tapissé de grosses feuilles polylobées, dont celle du milieu évoque un visage d'homme barbu (Okéanos ?), semblable à ceux de deux autres chapiteaux du Musée d'Istanbul (nºs 748 et 749) et d'une mosaïque du Grand Palais. Hauteur : 38 cm. ; largeur : 1 m. 13. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 5189.

Fig. 4 et 5. Grand chapiteau composite, avec, au-dessus d'une rangée d'acanthes, des protomes de griffons alternant avec des anges debout. Hauteur : 70 cm. ; largeur en haut 1 m. 03, en bas 60 cm. ; longueur : 29 cm. 5. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 3902.

PLANCHE XX

Quatre vues d'un premier fragment d'un fût de colonne sculpté, en marbre blanc. De 1 à 4, ces vues se suivent, de gauche à droite. Toute la surface du fût est tapissée de reliefs qui figurent, sous une bordure de feuilles de lierre, au milieu de ceps de vignes avec leurs feuilles (mais sans grappes de raisin), divers motifs indépendants les uns des autres.

Fig. 1. Un ouvrier qui bêche la terre et une chèvre.

Fig. 2. Mêmes figures et berger avec son chien.

Fig. 3. Le berger avec son chien et un zébu.

Fig. 4. Le berger et le zébu. Cette pièce comme la suivante, proviendrait d'Istanbul et aurait été trouvée pendant des travaux de dégagement à Sainte-Sophie. Mais cette référence ne semble pas sûre (Mendel, *o. c.*, p. 435). Hauteur : 76 cm. ; diamètre environ 62 cm. 5. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 658 (901).

PLANCHE XXI

Deux vues d'un second fragment d'un fût de colonne sculpté, en marbre blanc (certains archéologues ont pensé à deux colonnes différentes). Même système de décor et même style que snr le fragment précédent.

Fig. I. Baptême du Christ.

Fig. 2. Scène énigmatique (voir le texte), qui sur le fût est placée plus bas et à gauche de ce Baptême (invisible sur la fig. 1). Sur la provenance, voir la notice ci-dessus. Hauteur : 65 cm. 2 ; diamètre env. 60 cm. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 659 (902).

PLANCHE XXII

Cinq reliefs architecturaux au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1. Chapiteau pour deux colonnettes, avec deux danseuses nues portant ensemble un vase à pied avec des colombes et, chacune, un petit vase à parfum. Deux sphinx sur les faces latérales. Provenance inconnue. Marbre blanc. Hauteur : 31 cm. ; largeur en haut : 56 cm. Musée, nº 756 (2291).

Fig. 2. Console qui a dû soutenir un plafond ou un plancher d'étage ou de tribune. A l'extrémité, une feuille d'acanthe ; en bas, deux caissons occupés chacun par un dauphin ; sur les deux côtés latéraux, divers animaux marins. Marbre blanc. hauteur : 31 cm. ; longueur : 1 m. 21 en haut, et 95 cm. en bas ; épaisseur en bas : 23 cm. Provient de Thasos. Musée, nº 294 (376).

Fig. 3. Fragment de chancel à décor ajouré. Notre photographie ne représente qu'une partie de la dalle qui faisait partie d'un ensemble décoratif plus grand. A en juger d'après l'ordonnance du décor sur cette dalle, celui-ci offrait une alternance de panneaux carrés occupés par des motifs ornementaux, et en rectangles étroits que décorent des personnages. On y voit notamment, sur un fond évidé, un centaure blessé (?) et un personnage nu luttant contre un fauve dressé. Cercles entrelacés et garnis de rosettes, sur les cadres des panneaux. Calcaire. Provient d'Elbistan, à l'ouest de Malatya (Mélitène). Hauteur totale : 87 cm. ; largeur maxima : 1 m. 09 ; épaisseur : 75 cm. Musée, nº 725 (1153).

Fig. 4. Frise avec combats d'animaux (en deux morceaux). La pièce est à peu près complète, mais assez mutilée, surtout à l'extrémité droite. De gauche à droite : arbuste, ours étendu, ours attaquant un taureau, un ours en arrêt devant un bouc, de part et d'autre d'une petite plante. Marbre blanc, mais noirci et lustré par l'usure. Fonction architecturale incertaine. La pièce provient de l'ancien Forum Tauri et a pu appartenir à un édifice contemporain de la construction de ce Forum par Théodose Ier en 393. Hauteur : 30 cm. ; longueur : 1 m. 53, épaisseur en haut (bord saillant) : 21 cm., en bas : 9 cm. Musée, nº 293 (228).

PLANCHE XXIII

Six fragments d'une corniche sculptée au Musée Byzantin d'Athènes.

Fig. 1. Un lion (?) devant une rangée d'oves.

Fig. 2. Un lion attaquant une biche, devant un arbre.

Fig. 3. Un chien devant un arbre.

Fig. 4. Un quadrupède à longs poils.

Fig. 5. Un félin devant un arbre, traces de la rangée d'oves.

Fig. 6. Un zèbu devant un arbre, un arbuste, rangée d'oves. Voir Pl. XXIV la suite de cette série de reliefs.

Calcaire. Ces reliefs proviennent des ruines de l'église Saint-Ménas, à Salonique.

Hauteur maxima de la corniche (fig. 3, 6) : 24 cm. Musée Byzantin, nos 69-79.

PLANCHE XXIV

Six fragments d'une corniche sculptée, au Musée Byzantin d'Athènes (suite de la série Pl. XXIII).

Fig. 1. Oiseau du genre perdrix devant une plante.

Fig. 2. Un oiseau devant une plante.

Fig. 3. Oiseau avec une queue ronde et une aile relevée (ou une plante ?). Encadrement d'oves, à gauche et en bas.

Fig. 4. Un paon devant nne plante à deux feuilles.

Fig. 5. Un oiseau genre perdrix ou pintade, devant une plante. A droite et en bas, rangée d'oves. Une console décorée d'une feuille d'acanthe.

Fig. 6. Un canard avec une aile qui ressemble à une feuille. Une plante derrière l'oiseau. Même matière, mêmes dimensions, même origine que les six fragments de la frise de la Pl. XXIII. Largeur de la console : 24 cm.

PLANCHE XXV

Reliefs architecturaux divers.

Fig. 1 et 2. Fragments de chancels de l'église B à Philippes en Macédoine Orientale. Sur le premier, deux agneaux ou brebis agenouillés en adoration devant la croix.

Fig. 3. Fragment d'un autre chancel (?) de la même église. Oiseaux et motifs végétaux dans des losanges.

Fig. 4. Fragment d'un chancel provenant d'une fouille, en 1913, de la « Maison de Justinien » à Istanbul. Un échassier (oie ou cygne ?) dans un cadre en losange. Marbre. Hauteur : 67 cm., largeur : 65 cm.

Fig. 5. Fragment d'une imitation en marbre d'une porte en bronze ou en bois. On imite les panneaux rectangulaires du décor de cette porte, avec leurs cadres, ainsi que les motifs à l'intérieur de ces cadres : une croix et une personnification (de la Terre ? Saison ?) : buste nu d'un homme imberbe, un pan de manteau sur les épaules ; le personnage tient des deux mains symétriquement une branche posée sur sa tête ; feuilles de vigne, vrilles, fruits qui ressemblent à des olives ou à des glands plus qu'à des raisins. Provient des mêmes fouilles de la « Maison de Justinien » que la dalle fig. 4. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 2765. Hauteur : env. 83 cm. ; largeur maxima : 50 cm.

PLANCHE XXVI

Piliers de chancels. Marbre blanc. Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1 et 2. Pilier avec chapiteau cubique et demi-colonne ou tore, à ornements perforés. Sur le chapiteau, cavalier nu coiffé d'un bonnet iranien transperçant un félin étendu sur le sol. Sur les autres faces du chapiteau : tête d'un enfant frontalement, et feuilles d'acanthe. Sur la demi-colonne, au milieu de ceps et de feuilles de vigne, putti cueillant le raisin (fig. 2 : un enfant monté sur le dos de l'autre), un enfant portant un panier rempli de raisin. Hauteur du premier pilier : 1 m. 07 ; largeur : 27 cm. Musée, nº 696 (279).

Fig. 3. Chapiteau cubique d'un autre pilier de même genre, décoré sur tous les côtés d'un buste d'enfant frontal. Hauteur du chapiteau : 31 cm. 5 ; largeur : 29 cm. 5 ; longueur : 29 cm. 5.

Planche XXVII

Deux piliers de chancel, en marbre blanc, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1, 2 et 4. Un pilier complet. Sur son chapiteau cubique, du côté principal (fig. 1), un enfant orant en chalmyde ; sur les trois autres côtés, une tête d'enfant (fig. 2). Sur la face principale du pilier proprement dit, ornements végétaux, et notamment sur le tore au milieu de ceps de vigne un berger avec son chien et un *putto* vendangeant (fig. 4), des oiseaux et, tout en bas, un masque d'« Okéanos » composé à l'aide de feuilles de vigne (cf. notre pl. XIX, 3). Provient de Değirmendere près d'Izmit (Nicomédie). Musée nº 4477. Dimensions : Hauteur : 119 cm. ; profondeur : 25 m. 54 ; hauteur du chapiteau : 29 cm.

Fig. 3. Face principale du chapiteau d'un autre pilier, analogue, mais dont on ne conserve que la partie supérieure. Orant adulte en chlamyde. Sur les trois autres faces du pilier il y a la même tête d'enfant que sur le chapiteau précédent. Les ornements perforés du pilier sont arrachés. Provient de Bakırköy (Hebdomon) près d'Istanbul. Sans numéro. Hauteur : 97 cm. ; profondeur : 29 cm. ; hauteur du chapiteau : 30 cm.

Planche XXVIII

Un pilier de chancel en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1 à 4 reproduisent les quatre côtés de ce pilier, avec une scène de chasse sur le côté principal du chapiteau. Provient d'Izmit (Nicomédie). Hauteur : 1 m. 10 ; profondeur : 28 cm. ; hauteur du chapiteau : 26 cm. Musée, nº 4189.

Planche XXIX

Un pilier de chancel, en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Les fig. 1 à 4 représentent les quatre côtés de ce pilier avec une scène de chasse (?) sur le côté principal du chapiteau. Provient d'Izmit (Nicomédie). Hauteur : 1 m. 13 ; profondeur : 24 cm. ; hauteur du chapiteau, 24 cm. Musée, nº 4190.

Planche XXX

Un pilier de chancel, en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Les fig. 1 à 4 représentent les quatre côtés de ce pilier, avec une scène de chasse à l'ours sur le côté principal du chapiteau. Provient d'Izmit (Nicomédie). Hauteur 1 m. 05 ; profondeur : 24 cm. ; hauteur du chapiteau : 24 cm. Musée, nº 4191.

Planche XXXI

Un pilier de chancel, en calcaire, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Les fig. 1 à 4 représentent les quatre côtés de ce pilier, avec une scène de chasse (?). C'est la présence d'un ours étendu aux pieds des deux personnages représentés qui fait penser à un épisode de chasse (voir le texte). Hauteur : 1 m. 07 ; profondeur : 24 cm. ; hauteur du chapiteau : 26 cm. Provient d'Izmit (Nicomédie). Musée, nº 4192.

Planche XXXII

Deux chapiteaux de piliers de chancel, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 1. Porteur d'un quadrupède ; devant lui une jarre sur un socle. Sur les trois autres côtés du chapiteau, buste d'un enfant. Un arrachement, sous le chapiteau, permet de constater un tore saillant. Hauteur du chapiteau : 29 cm. ; largeur : 28 cm. ; profondeur : 29 cm. Dépôt du Musée, nº 4146.

Fig. 2. Porteur d'une corbeille remplie de fruits et d'une grappe de raisin ; derrière lui, une cabane de berger. Les trois autres côtés comme sur le chapiteau précédent. On voit le commencement des ornements du tore, sur la face antérieure du pilier. Hauteur du chapiteau : 30 cm. ; largeur : 29 cm. Dépôt du Musée, nº 4210.

Planche XXXIII

Un pilier de chancel, en calcaire, dans le jardin du Musée Archéologique d'Istanbul.

Les fig. 1 à 4 représentent ce pilier, qui est une acquisition récente du Musée. Sur le chapiteau, un berger criophore avec son chien à ses pieds (côté principal) et un buste d'enfant répété sur les trois autres faces. Sur le pilier lui-même, tores saillants richement décorés de vignes avec oiseaux picorant le raisin, sur les côtés antérieur et postérieur. Les deux tores se terminent par un gros masque genre « Okéanos » coiffé de feuilles de vigne. Hauteur : 111 cm. ; largeur, 26 cm. ; profondeur, 29 cm. ; hauteur du chapiteau : 28 cm. Provient d'Istanbul, sans plus de précision.

Planche XXXIV

Ambon de Saint-Georges de Salonique. Les cinq photographies représentent cet ambon célèbre.

Fig. 1. Annonce aux bergers : un berger et son troupeau, à l'extrémité gauche de la. paroi incurvée de l'ambon.

Fig. 2 et 3. Adoration des Mages : le premier mage et la Vierge avec l'Enfant, sur la façade principale de l'ambon.

Fig. 4 et 5. Détails du décor ornemental de la partie supérieure de l'ambon. Principales dimensions : hauteur maxima actuellement : 1 m. 79 ; hauteur des personnages debout : env. 90 cm., sauf la Vierge : 1 m. 04.

Musée, nº 643 (1090).

Planche XXXV

Ambon de Saiut-Georges de Salonique. Les quatre photographies montrent des détails.

Fig. 1 et 2. Deux vues des reliefs du côté droit de l'ambon.

Fig. 3. Détail de la figure précédente : l'ange derrière le mage.

Fig. 4. Côté gauche : le berger et un mage séparés par un arbre gravé.

Planche XXXVI

Ambons.

Fig. 1. Ravenne, Saint-Apollinaire le Nouveau. Ambon « en balcon » porté par des colonnes, marbre grec.

Fig. 2. Ravenne, San-Spirito. Ambon du même type, également en marbre.

Fig. 3. Détail d'un sarcophage byzantin en marbre noir, au Musée Archéologique d'Istanbul.

Fig. 4. Détail d'un ambon en marhre blanc, au Musée de Smyrne. Sacrifice d'Isaac. Phot. Denise Fossard.

Fig. 5. Deux détails d'un ambon en marbre blanc : rampe gauche et rampe droite, berger criophore avec son chien, berger tendant l'oreille, une chèvre devant un arbre. Hauteur maxima de la dalle : 1 m. 74 et 1 m. 83, hauteur des figures : 48 cm. 5 et 47 cm. Provient des environs de Tralles. Musée, nº 645 (1223).

Fig. 3. Serrès, Macédoine orientale. Deux rampes d'un ambon (ou d'un trône épiscopal). Photographie ancienne de Gabriel Millet.

Planche XXXVII

Ambons.

Fig. 1. Ravenne, Museo Nazionale. Fragment d'un ambon en marbre.

Fig. 2. Ravenne, cathédrale. Façade postérieure de l'ambon en marbre.

Planche XXXVIII

Ambons.

Fig. 1. Ravenne, Musée Archiépiscopal. Ambon de l'église ravennate SS. Giovanni e Paolo. Marbre.

Fig. 2. Détail du même : saint Paul en orant (photo D. Fossard).

Fig. 3. Ravenne. Museo Nazionale, nº 414. Fragment d'un ambon ravennate de provenance inconnue (photo D. Fossard).

Fig. 4. Ravenne. Museo Nazionale, nº 413. Détail de l'ambon en marbre de l'église ravennate S. Pietro (Agnese) in Vincolo. (photo D. Fossard).

Fig. 5. Ravenne. Museo Nazionale, nº 413. L'ensemble du fragment d'ambon dont notre figure 4 donne un détail.

PLANCHE XXXIX

Église de Scripou, Béotie, décor sculpté de 873/4.

Fig. 1. Cadran solaire, sur le mur de l'abside. Phot. E. Stikas.

Fig. 2. Frise à la base de la coupole (reconstruite). Phot. A. Franz.

Fig. 3. Dédicace sur l'abside, côté extérieur. Phot. E. Stikas.

Fig. 4, 5. Deux corniches à l'intérieur. Phot. A. Franz.

PLANCHE XL

Église de Scripou (suite).

Fig. 1, 2 et 3. Frise sur le mur extérieur de l'abside. Phot. A. Franz.

PLANCHE XLI

Église de Scripou (suite).

Fig. 1 à 6. Frises et linteaux, actuellement déposés devant l'église. Phot. A. Franz.

PLANCHE XLII

Église de Scripou (suite).

Fig. 1, 2, 6 et 7. Divers reliefs *in situ* à l'extérieur de l'église.

Fig. 3, 4, 5, 8, 9. Reliefs déposés devant l'église. Phot. A. Franz.

PLANCHE XLIII

Thèbes, lapidarium.

Fig. 1 à 5. Reliefs provenant des fouilles de l'église Saint-Grégoire de Thèbes (871).

PLANCHE XLIV

Trois dalles sculptées attribuées au IXe-Xe siècle.

Fig. 1. Dalle en marbre avec un paon tourné à droite. Au même Musée une dalle symétrique, avec un paon semblable mais tourné à gauche. Hauteur : 77 cm. ; largeur : 1 m. 20 ; épaisseur : 3 cm. Provient de Istanbul (Yeni Kapı).

Musée Archéologique d'Istanbul, nº 3979.

Fig. 2. Dalle ornementée en marbre en trois morceaux. La partie supérieure — garnie de médaillons à rosaces — est taillée en biseau. Hauteur : 1 m. 14 ; largeur : 57 cm. ; épaisseur : 11 cm. Provient de Sardes (fouilles américaines 1924). Même Musée, nº 3157.

Fig. 3. Dalle en marbre ornementée, avec une croix martelée au milieu de rinceaux de vigne avec oiseaux et animaux. Hauteur : 1 m. 25 ; largeur :6 3 cm. ; épaisseur : 6 cm. 5. Provient de Thessalonique. Musée Byzantin d'Athènes, nº 1966.

PLANCHE XLV

Reliefs divers attribués au Xe siècle.

Fig. 1. Chapiteau dans l'église Sts Pierre et Paul à Tirnovo. Provient de Preslav.

Fig. 2. Un fragment de relief architectural, Musée de Preslav.

Fig. 3. Deux dalles d'époques différentes encastrées dans une balustrade de la *phialè* de la Lavra, au Mont Athos.

PLANCHE XLVI

Peintures ornementales dans le Tétraévangile Vatican grec 354, daté de 949.

Fig. 1 et 2. En-têtes sur les premières pages des livres de Marc et de Jean.

Fig. 3 et 4. Ornements au-dessus des Canons des Évangiles (y compris l'Introduction).

PLANCHE XLVII

Istanbul, Fener Isa.

Les fig. 1 à 5 représentent des éléments du décor sculpté de Fener Isa, qui est l'ancienne église de la Vierge édifiée par le dignitaire Constantin Lips en 908. Toutes les sculptures sont en marbre blanc.

Fig. 1, 2, 3. Ornements sur les piliers des absides vus de l'extérieur.

Fig. 4 et 5. Les ornements sculptés des chapiteaux dans les fenêtres de l'abside principale. 4, vue de l'intérieur (la photographie est renversée), et, 5, vue de l'extérieur.

PLANCHE XLVIII

Istanbul. Fener Isa (suite).

Fig. 1. Corbeau sculpté dans le mur Nord côté extérieur (le corbeau servait à porter le plancher des tribunes au-dessus des collatéraux extérieurs).

Fig. 2 et 3. Deux moitiés de chapiteaux du VIe siècle remployés.

Fig. 4. Restes d'un socle en marbre blanc avec ornements sculptés dans l'abside Nord.

Fig. 5. Restes d'un socle profilé en marbre blanc, dans la nef.

PLANCHE XLIX

Fener Isa (suite).

Fig. 1, 2 et 4. Corniche sculptée de l'abside principale.

Fig. 3. Pendentif et corniche sculptée à la base du tambour de la coupole (reconstruite).

PLANCHE L

Fener Isa (suite).

Fig. 1 et 4. Piliers en marbre sculptés du mur Nord, vus de la nef.

Fig. 2 et 3. Piliers analogues dans le mur de l'abside centrale.

PLANCHE LI

Fener Isa (suite).

Fig. 1 et 2. Détails des ornements sculptés sur les piliers en marbre du pourtour de la nef. Fig. 1, un des piliers de l'abside centrale. Fig. 2, un des piliers du mur Nord.

PLANCHE LII

Fener Isa (suite).

Divers fragments de sculptures décoratives en marbre blanc.

Fig. 1. Fragment d'une dalle.

Fig. 2. Fragments de deux dalles étroites, qui probablement faisaient partie du décor des socles.

Fig. 3. Fragment d'une corniche (cf. Pl. XLIX).

Fig. 4, 5, 6. Fragments de piliers (cf. Pl. XLVII, L, LI).

Fig. 7. Un chapiteau de fenêtre (cf. Pl. XLVII, 5). Ces fragments sont dans le dépôt du Musée Archéologique d'Istanbul, sauf les nos 3 et 5 que nous avons trouvés par terre à l'intérieur de Fener Isa. Les fragments du décor de Fener Isa (sculpture et marqueterie) qui se trouvent au Musée y furent portés par Th. Macridy après ses fouilles dans cette ancienne église.

PLANCHE LIII

Fener Isa (suite).

Fragments d'une figure sculptée de paon faisant la roue. Musée Archéologique d'Istanbul, nº 4329.

PLANCHE LIV

Fener Isa (suite).
Fragments d'une figure sculptée d'aigle. Même Musée, nº 4333.

PLANCHE LV

Fener Isa (suite).
Fragments de petites icônes en marqueterie (marbres de plusieurs couleurs). Même Musée numéros 4321 à 4328. Un canard et plusieurs saints debout ou en buste dans un médaillon. Seulement deux de ces morceaux conservent partiellement des plaquettes de couleur introduites dans les creux du fond.

PLANCHE LVI

Fener Isa (suite).
Fragments de petites icônes en marqueterie, où seuls sont conservés les creux destinés à recevoir les plaquettes de marbre polychromes. Figures de saints et un fragment d'un cheval qui se cabre. Musée, nºs 4314 à 4320.

PLANCHE LVII

Fig. 1 et 2. Deux reliefs symétriques avec le monstre iranien Sémourv. Marbre de Proconèse. Istanbul, Musée Archéologique, Section des Arts Orientaux. Phot. du Musée.

PLANCHE LVIII

Incrustation dans le marbre.
Fig. 1. Creux pour incrustations imitant des cabochons. Dalle au Castello Sforcesca. Milan.
Fig. 2. Détail d'une grande colonne, dans la salle des sculptures byzantines du Musée Archéologique d'Istanbul.
Fig. 3. Pavie, crypte de San Fedele. Sarcophages en marbre ottoniens avec creux pour incrustations imitant des cabochons. Phot. Chiolini Turiconi, Pavia, que je dois à l'obligeance de M. Gaetano Panazza, act. Directeur des Musées de Brescia.

PLANCHE LIX

Ornements peints dans les manuscrits constantinopolitains.
Fig. 1. Une page des Canons des Évangiles, dans le Ms. Paris, Bibliothèque Nationale Coislin 20.
Fig. 2. Une page analogue, dans le Paris, Bibliothèque Nationale, grec 70.

PLANCHE LX

Céramique lustrée byzantine.
Fig. 1 à 4. Tessons de céramique byzantine lustrée et peinte, au musée de la céramique à Faenza. Le tesson du milieu, sur la fig. 4, est une pièce de céramique décorative architecturale ; les autres sont des fragments de vases ou de plats.

PLANCHE LXI

Divers.
Fig. 1. Saint Constantin vainqueur par la croix. Une peinture dans le psautier Chloudov. Moscou, Musée Historique.
Fig. 2. Icône en marqueterie de sainte Eudokia. La seule pièce byzantine bien conservée, en cette technique, qui nous soit parvenue. Trouvée à Fener Isa. Istanbul, Musée Archéologique.
Fig. 3. Dessins reproduisant les trois motifs ornementaux qui décorent les corniches en céramique lustrée, trouvées dans une église de Preslav, Bulgarie (d'après Kr. Miatev).

PLANCHE LXII

Consoles sculptées.
Fig. 1 à 4. Consoles ou corbeaux sculptés trouvés à Preslav. Musée de Preslav (1 et 2) et de Sofia (3 et 4). Fig. 5. Quatre consoles ou corbeaux sculptés, au Musée Byzantin d'Athènes (nºs 218-221).

PLANCHE LXIII

Sculptures architecturales du xᵉ siècle.
Fig. 1 et 2. Corniches sculptées de l'« Église Ronde » de Preslav. Musée de cette ville.
Fig. 3 et 4. Chancels ou parapets trouvés à Preslav. Musée de cette ville.
Fig. 5. Dalle sculptée ou chancel, au Musée Archéologique d'Istanbul. Hauteur : 91 cm., largeur : 1 m. 17, épaisseur : 8 cm. 5. Provient de Istanbul (Galata-Arap Camii). Musée, nº 2906.

PLANCHE LXIV

Quelques reliefs rustiques du Haut Moyen Age.
Fig. 1. Dalle réemployée (voir la bordure supérieure) avec deux lièvres devant une fontaine, au pied de laquelle on aperçoit un masque (imitation maladroite d'un motif antique). Hauteur, 84 cm. 5; largeur, 98 cm.; épaisseur, 8 cm. Provient de Konya (Iconium). Musée Archéologique d'Istanbul, nº 685 (2248).
Fig. 2. Griffons devant une fontaine. Aigles et serpents. L'une des dalles encastrées dans les murs extérieurs de la « Petite Métropole » d'Athènes.
Fig. 3. Aigle et lièvre. Dalle au Musée Byzantin d'Athènes (où elle est encastrée dans le sol).
Fig. 4. Griffon attaquant un lièvre et aigle avec un serpent. Dalle déposée dans la cour du Musée Archéologique de Thessalonique (1957).

PLANCHE LXV

Constantinople. Sainte-Sophie. Écoinçon entre les arcatures de la nef, avec les reliefs plats qui en tapissent toute la surface. Les consoles de la corniche (en haut) et les voussures des arcs sont aplaties de la même manière.

PLANCHE LXVI

Exemples de reliefs d'époque justinienne à motifs classiques. — Fig. a. Constantinople. Saints-Serge-et-Bacchus. Corniche à l'intérieur de l'église. — Fig. b. Constantinople. Morceaux de corniche encastrés dans le Mur Maritime près de la « Maison de Justinien ».

PLANCHE LXVII

Fig. a, b, c, d. Quatre exemples de sculptures architecturales provenant de l'église Saint-Polyeucte à Constantinople. Phot. Institut byzantin d'Amérique, avec autorisation du directeur, M. Paul Underwood.

PLANCHE LXVIII

Fig. a. Pyxide en ivoire avec Orphée et les animaux. Bobblio, église. — Fig. b. Chancel païen décoré de la scène des oies sauvant le Capitole. Musée d'Ostie. Photo Musée comm. par Mme R. Calza. — Fig. c. Chancel au palais omeyyade de Khirbet el Mafjar (d'après Hamilton). — Fig. d et e. Deux arcs sculptés au palais omeyyade de Qasr el Heir (d'après D. Schlumberger).

PLANCHE LXIX

Fig. a et b. Deux dalles sculptées. Art lombard du viiiᵉ-ixᵉ siècle. Pavie, Museo civico.

Planche LXX

Fig. a et b. Deux fragments de céramique lustrée byzantine provenant des environs de Constantinople : paon dans un médaillon ; trois animaux dont un lièvre ΛΑΓ(ός) et un loup ΛV(κος) séparés par des bandes ornementales. A comparer au décor de certains coffrets byzantins en ivoire, p. ex. au Musée Czertoryski à Cracovie. Paris, Musée du Louvre. Phot. comm. par M. E. Coche de la Ferté.

Planche LXXI

Exemples de décorations ornementales daus des manuscrits constantinopolitains de la fin du IXe et du début du Xe siècle. — Fig. a. Sermons de s. Grégoire de Nazianze. Paris, Bibl. Nat. grec 510 ; vers 880. — Fig. b. Bible. Vatican. cod. grec 1 du fonds de la reine de Suède. Premières décennies du Xe siècle.

Planche LXXII

Un autre exemple de décoration ornementale dans les manuscrits constantinopolitains : une page de la Bible de la Vaticane (voir figure ci-dessus).

Planche LXXIII

Exemples de décoration ornementale sur des soieries byzantines du Xe et du XIe siècle· — a. Aigles et rosettes. Auxerre, Saint-Eusèbe. — b. Senmourvs dans des médaillons. Londres, Victoria and Albert Museum.

Planche LXXIV

Fig. a, b, c, d. Constantinople. Fener Isa. Décorations sculptées : piliers entre les fenêtres de l'abside priucipale et entre la nef et le couloir extérieur Nord ; corniche à la base du tambour de la coupole, corniche dans l'abside principale. — e et f. Disques ornementés : stucs sassanides de Varakša, Turkmenistan ; céramique byzantine à Preslav. — g et h. Fleurons-palmettes sur des soieries.

Origine des photographies

Institutions et particuliers

A. C. I., Bruxelles, pl. II, 1.
Collection de l'École des Hautes Études, Sorbonne, Paris, pl. XXV, 4-5 ; XXXVIII, 3 ; LIX, 1, 2 ; LXI, 1 ; LXXII, a, b, LXXIII, b.
Mlle Denise Fossard, pl. XXXVI, 4 ; XXXVII, 1 à 5 ; XXXVIII, 1, 2.
Miss Alison Franz, Princeton, pl. XXXIX, 4, 5 ; XL à XLII.
André et Oleg Grabar, pl. I ; II, 2 ; III, 1 à 5 ; IV, 1, 2 ; V, 1 à 4 ; VI, 1 à 4 ; VII, 1 à 4 ; XV, 1 ; XVIII, 1 à 6 ; XIX, 1-2, 4, 5 ; XX, 1 à 4 ; pl. XXVI, 2 à XXXI ; XXXIII à XXXV ; XXXVI, 3 et 5 ; XLIII, 1-4 ; XLVII ; XLVIII, 1 ; XLIX, 1, 3, 4 ; L, 1-4, LI, 1-2 ; LII, 1 à 7 ; LXII, 5 ; LXIV, 4.
Institut Allemand à Istanbul, pl. VI, 5.
Musée Archéologique d'Istanbul (N. Fıratlı), pl. IX, 1-2 ; X, 1-2 ; XI, 1-2 ; XII, 1-4 ; XIII, 1-3 ; XV, 1-3 ; XVI, 1 à 4 ; XVII, 1, 2 ; XIX, 3 ; XXII, 1 à 4 ; XLIV, 1-3 ; XXVI, 1 ; XXXII, 1, 2. LIII-LVII, LVIII, 2 ; LXIII, 5 ; LXIV, 1.

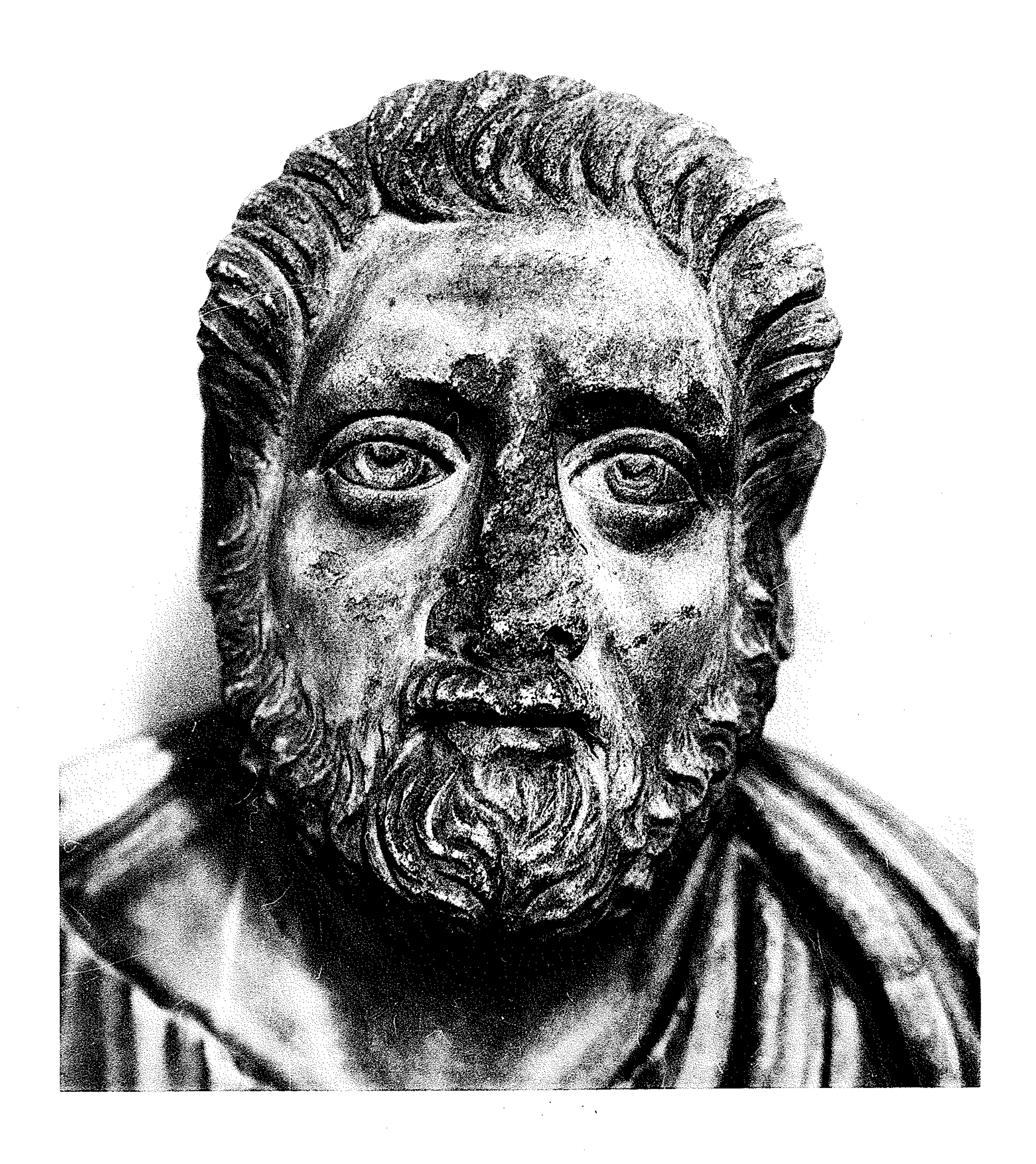
Musée du Louvre, Pl. LXX, a, b.
Musée Byzantin, Athènes, pl. XXIII, 1 à 6 ; XXIV, 1 à 6.
Musée d'Ostie, pl. LXVIII, b.
Musées Archéologiques de Sofia et de Preslav, Bulgarie, pl. XLV, 1, 2 ; LXI ; 3 ; LXII, 1-4 ; LXIII, 1 à 4.
L. Majewski (Institut byzantin d'Amérique), pl. XLVIII, 2 à 5 ; XLIX, 2 ; LXVII, a-d.
E. Stikas, Athènes, pl. XXXIX, 1-3.

Photographes professionnels

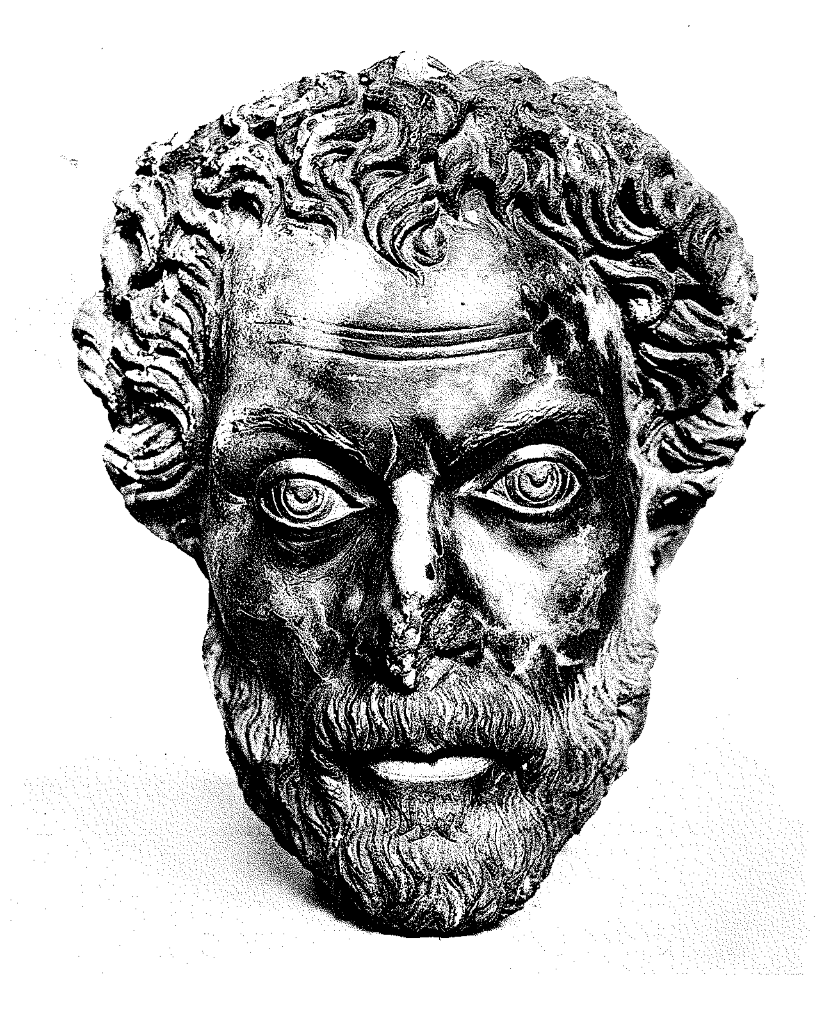
Borchi, photographe à Faenza, pl. LX, 1 à 4.
Chiolini Tarconi, photographe à Pavie, pl. LVIII, 3.
Hirmer, photographe à Munich, pl. XXI, 1-2.
Giraudon, photographe à Paris, 31078, pl. VIII, 3077 pl. LXI, 2, LXIII, a, LXV.
Phot. dans le commerce pl. XXXVI, 1, 2, LXIV, 2, 3, LXVI, a, b, LXVIII, a.
Lykidou, photographe à Thessalonique, pl. XLV, 3.

Monuments reproduits d'après des ouvrages

Capitani d'Arzago et autres, *Castelseprio*, Milan 1948, pl. LVII, 2.
Grabar dans *Seminarium Kondakovianum* IV, 1930, pl. XLVI, 1-4.
R. W. Hamilton, *Quarterly Dept. Antiq. Palest.* VI, 3-4, 1937, pl. LXVIII, c.
R. Kantzsch, *Röm. Jhrb. f. Kunstgesch.* 5, 1941, pl. LXIX, a, b.
P. Lemerle, *Philippes*, Paris 1945, pl. XXV, 1 à 3.
D. Schlumberger, *Syria* XX, 1939, pl. LXVIII, d, e.



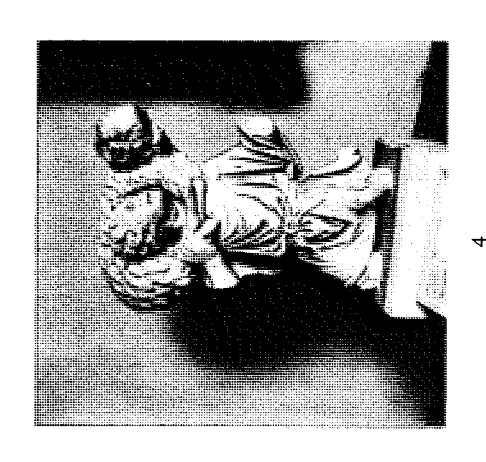
Tête d'un évangéliste



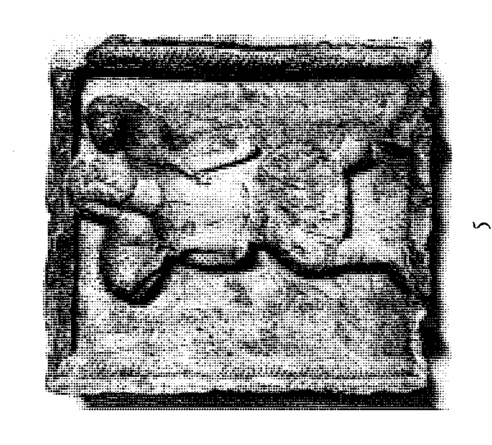
1. Tête d'un inconnu



2. Un évangéliste (cf. pl. I)



4

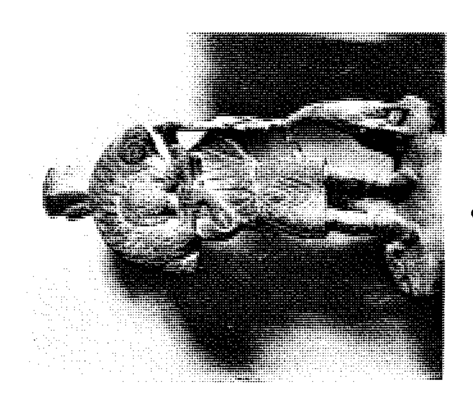


5

3

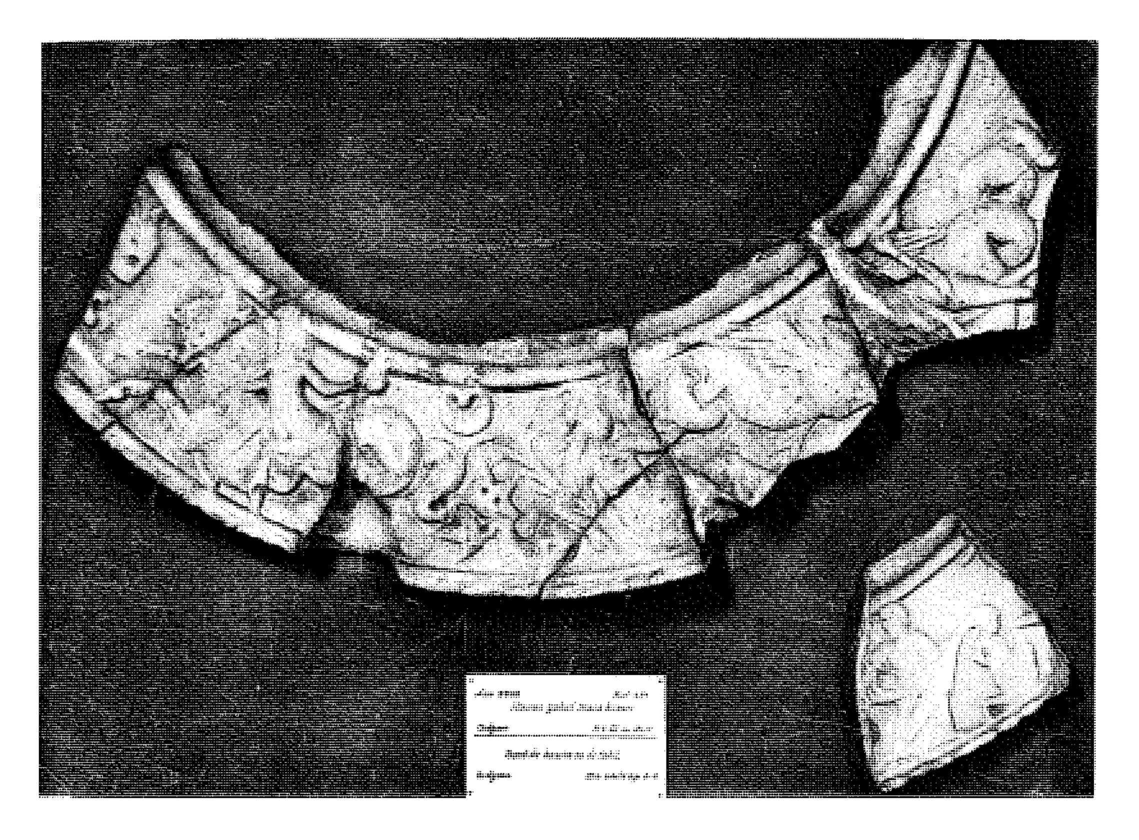


1

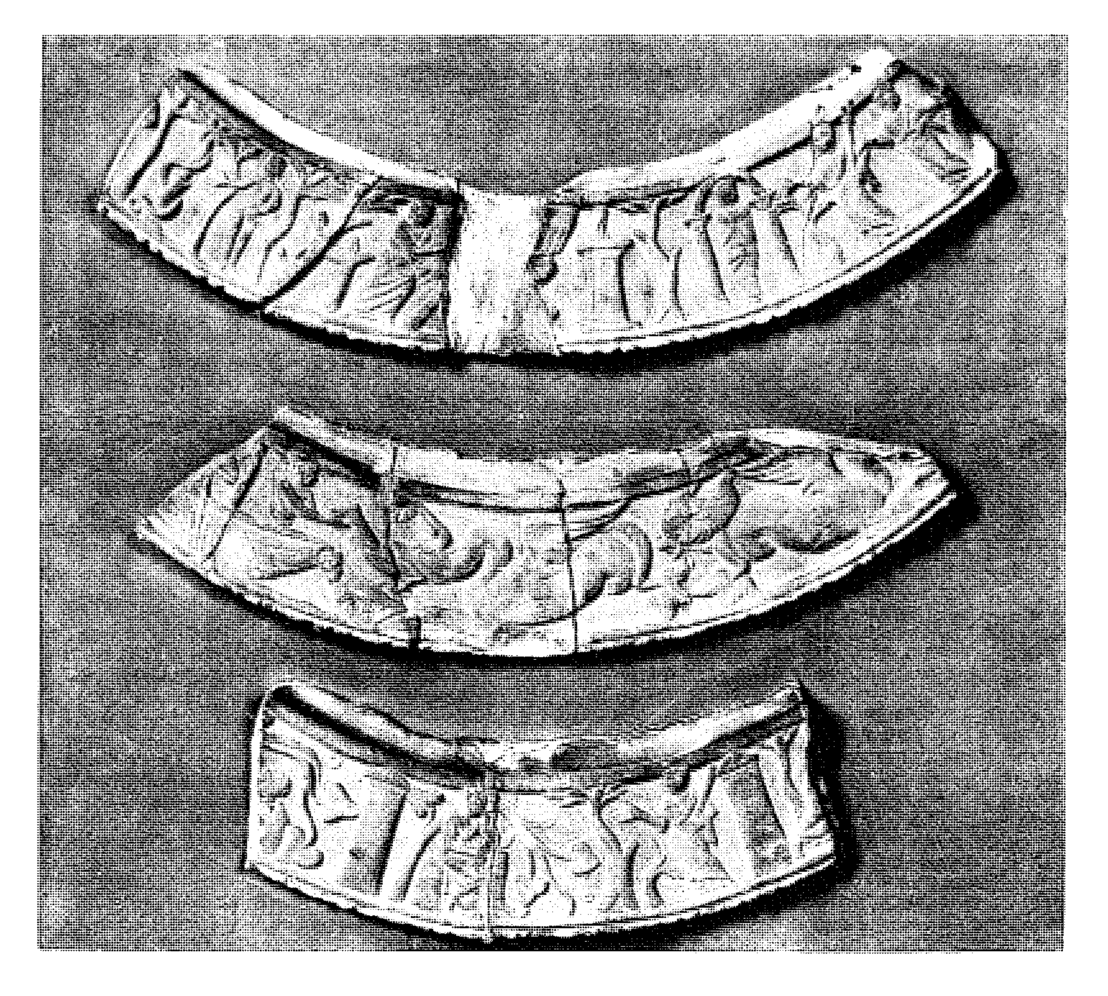


2

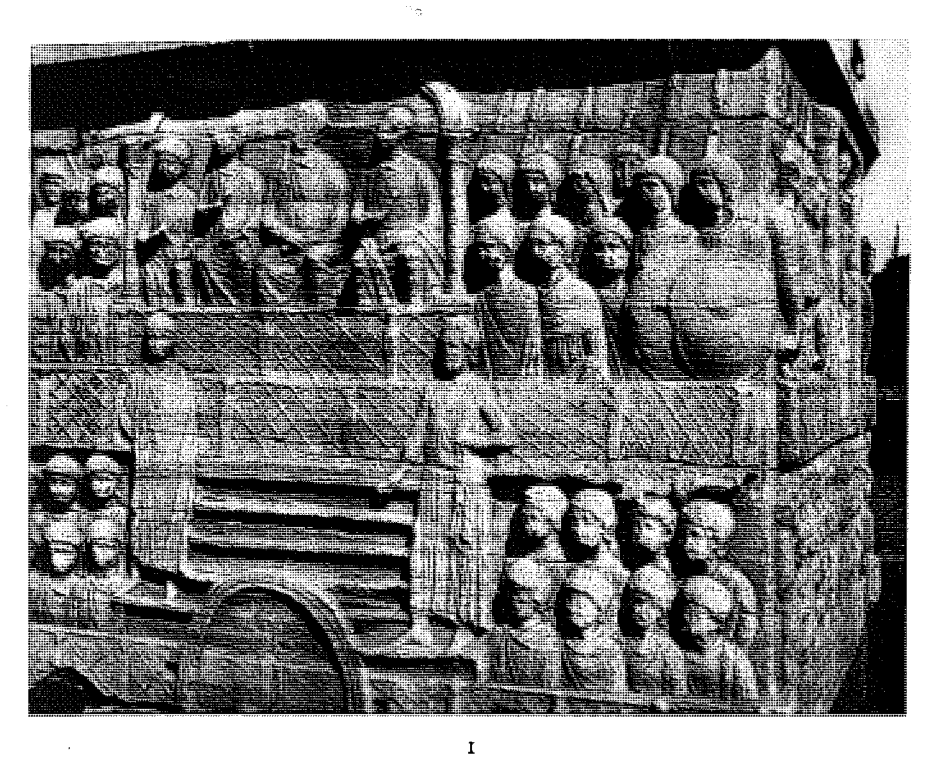
1 à 5. Cinq sculptures du Bon Pasteur



1. Fragments du bord historié de deux tables ou bassins

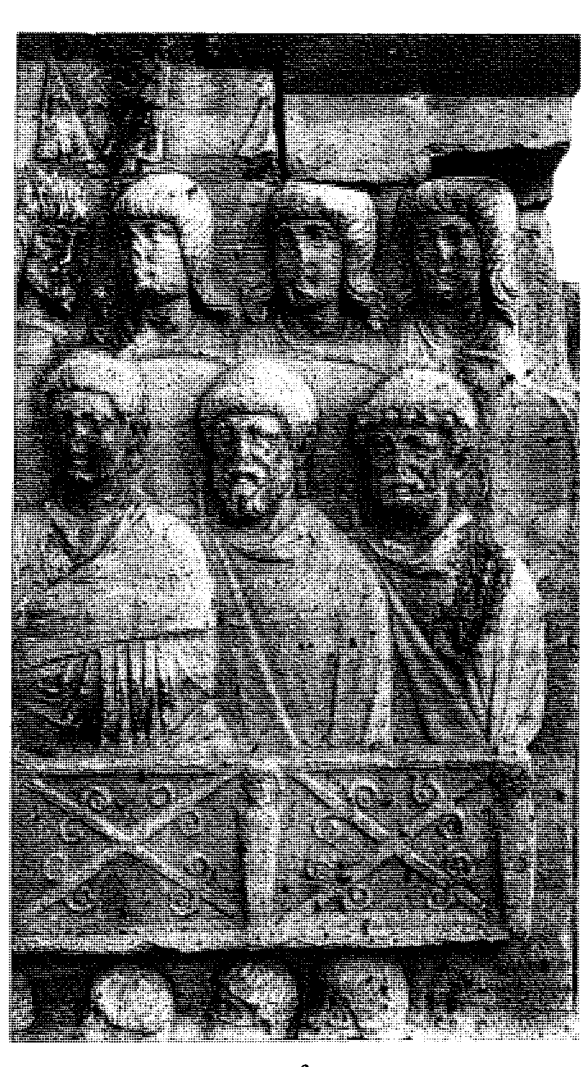


2. Fragments du bord historié d'une table ou d'un bassin



1

1 et 2. Base de l'obélisque de Théodose. Deux détails



2

3. Victoire portant une couronne



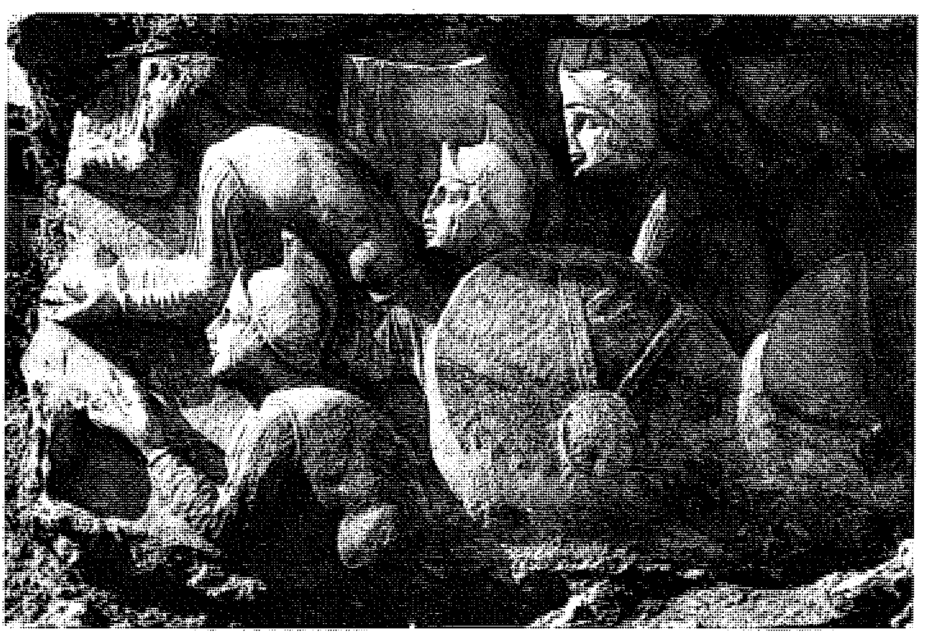
4. Personnification d'une ville

1

2

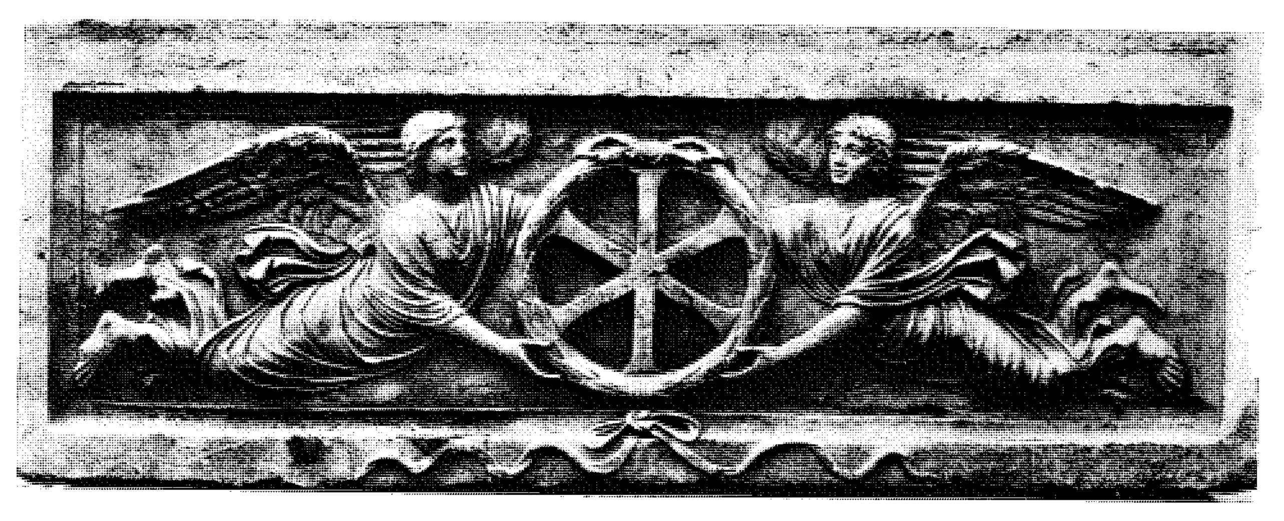
3

4



5

1 à 5. Fragments du fût sculpté de la colonne de Théodose



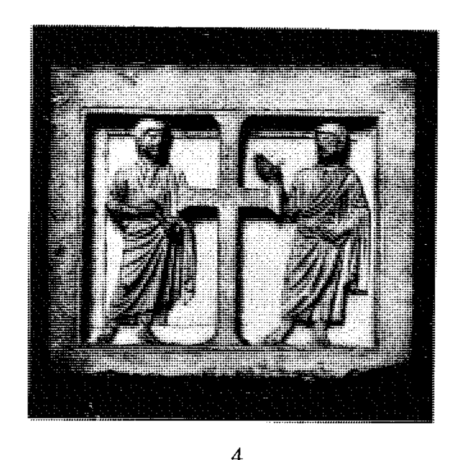
1



2

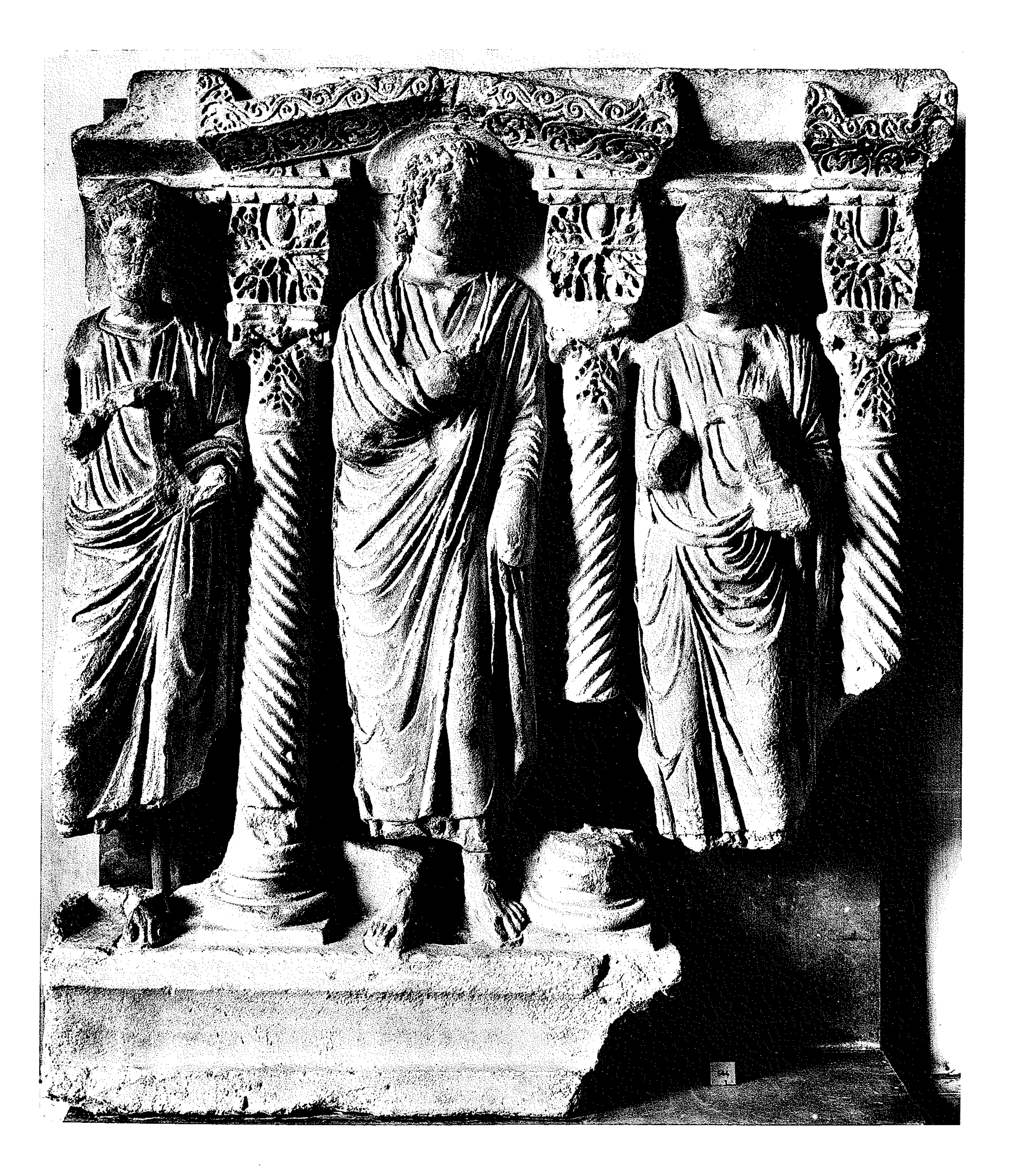


3



4

Un sarcophage d'enfant. 1 à 3. Anges et chrisme sur le côté antérieur
4. Deux apôtres et croix sur un des petits côtés

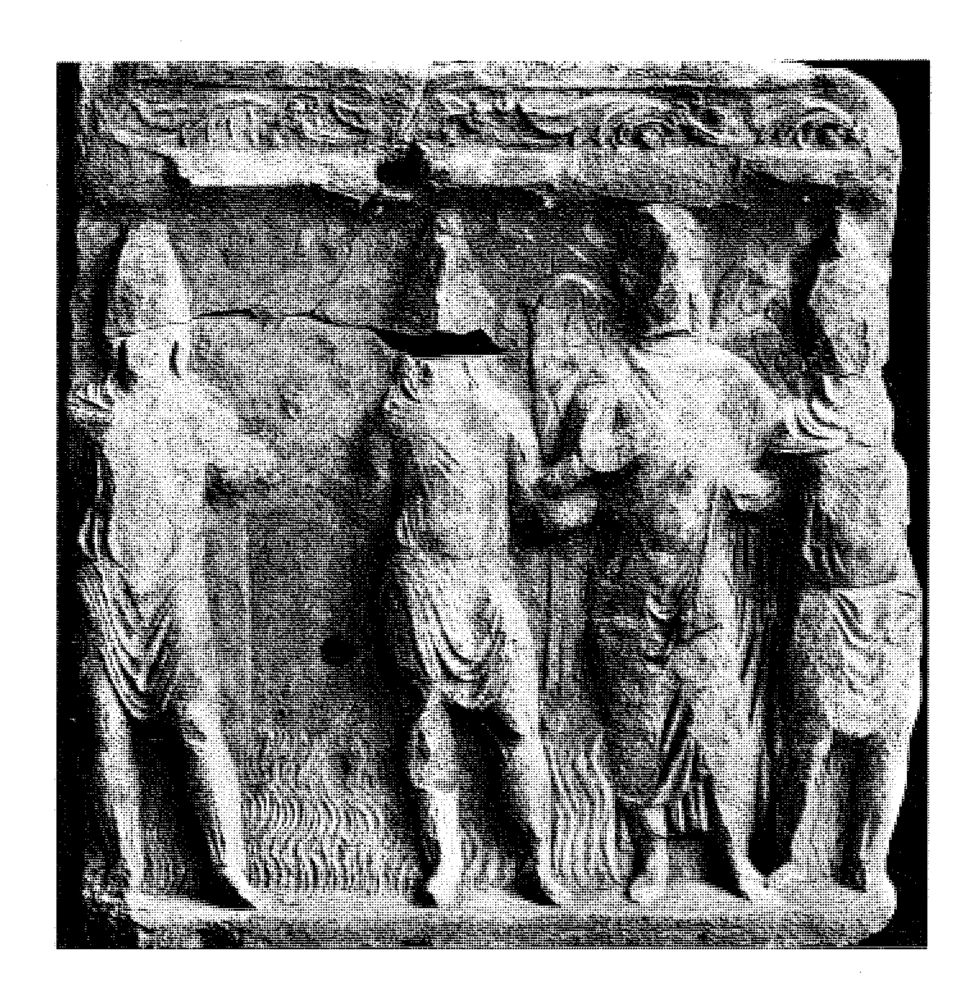


Christ et deux apôtres. Fragment d'une façade de sarcophage

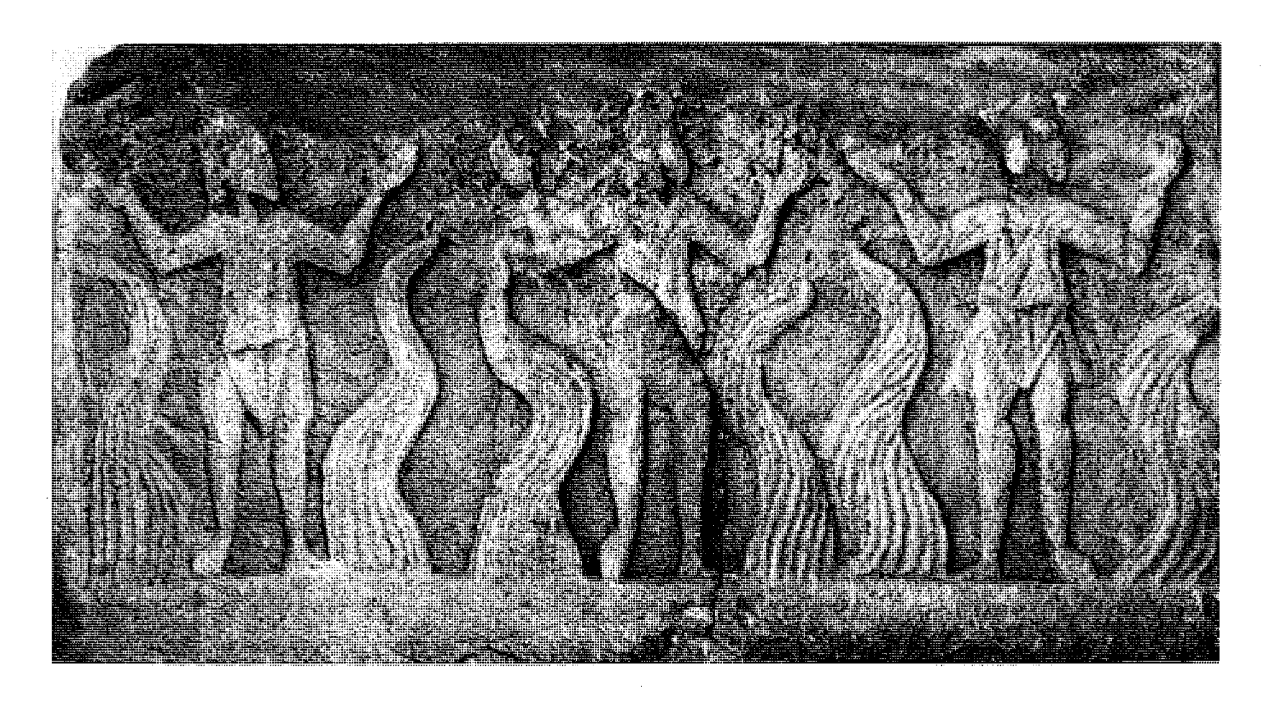
1

2

1 et 2. Deux façades de sarcophages



1. Dalle sculptée. Ange et jeunes Hébreux dans la fournaise



2. Dalle sculptée. Les jeunes Hébreux dans la fournaise



1. Dalle sculptée. Histoire de Jonas



2. Dalle sculptée. Histoire de Jonas



I



2



3

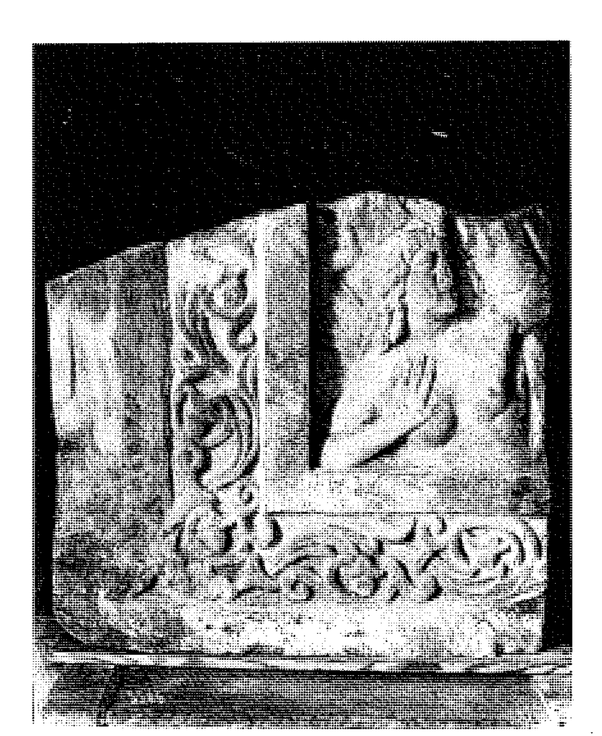


4

Fragments de dalles sculptées. 1. Scène inconnue. - 2. Scène inconnue.
3. Fuite en Egypte. - 4. Daniel dans la fosse aux lions



1



2



3

1. Fragment d'un sarcophage. - 2. Fragment d'une dalle avec une personnification marine.
3. Fragment d'une façade de sarcophage



1. Fragment d'une dalle sculptée



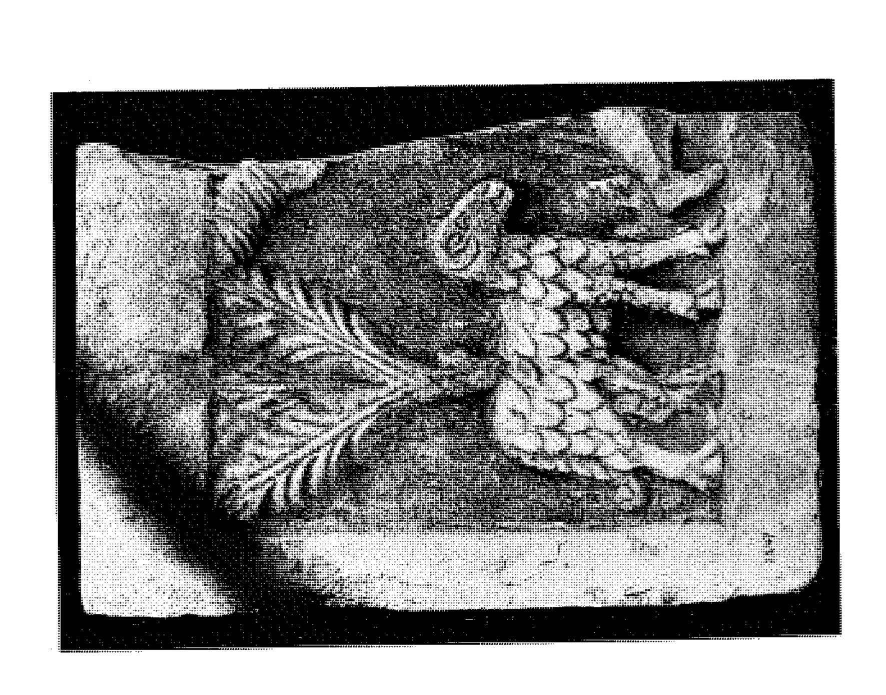
2. Fragment d'une dalle sculptée

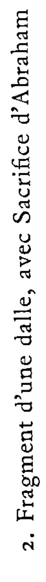
3. Dalle mutilée avec Entrée à Jérusalem

1. Procession de brebis, provenant de la façade de Sainte-Sophie (415)

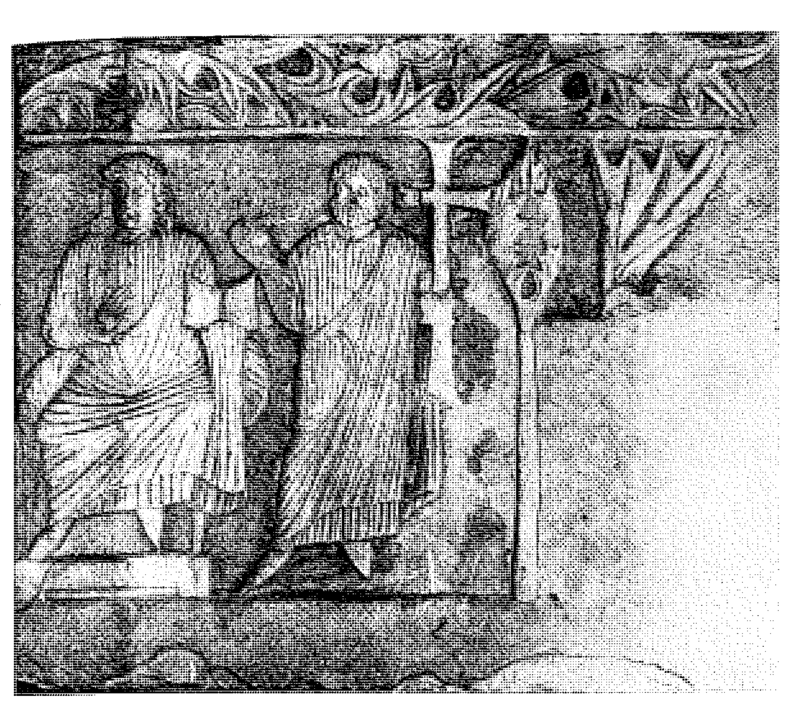


3. Fragment d'une dalle, avec Sacrifice d'Abraham

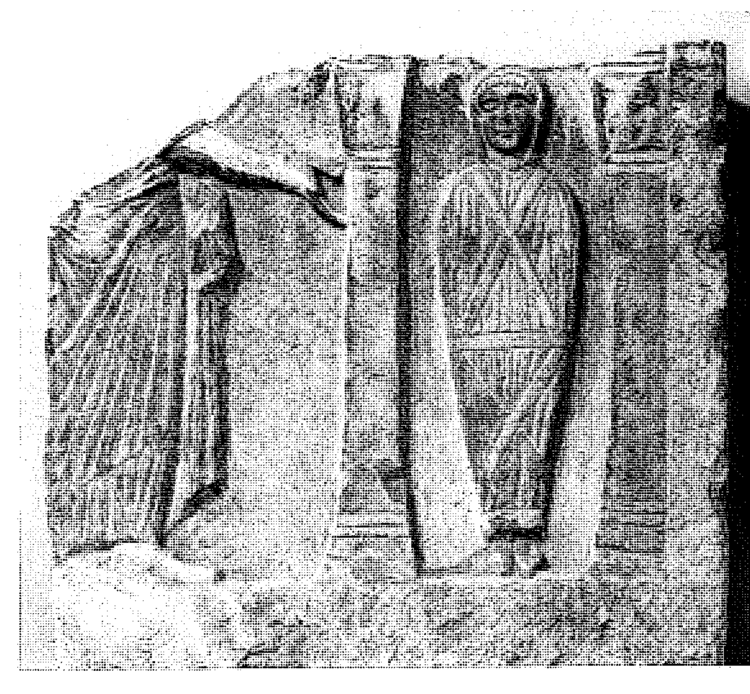




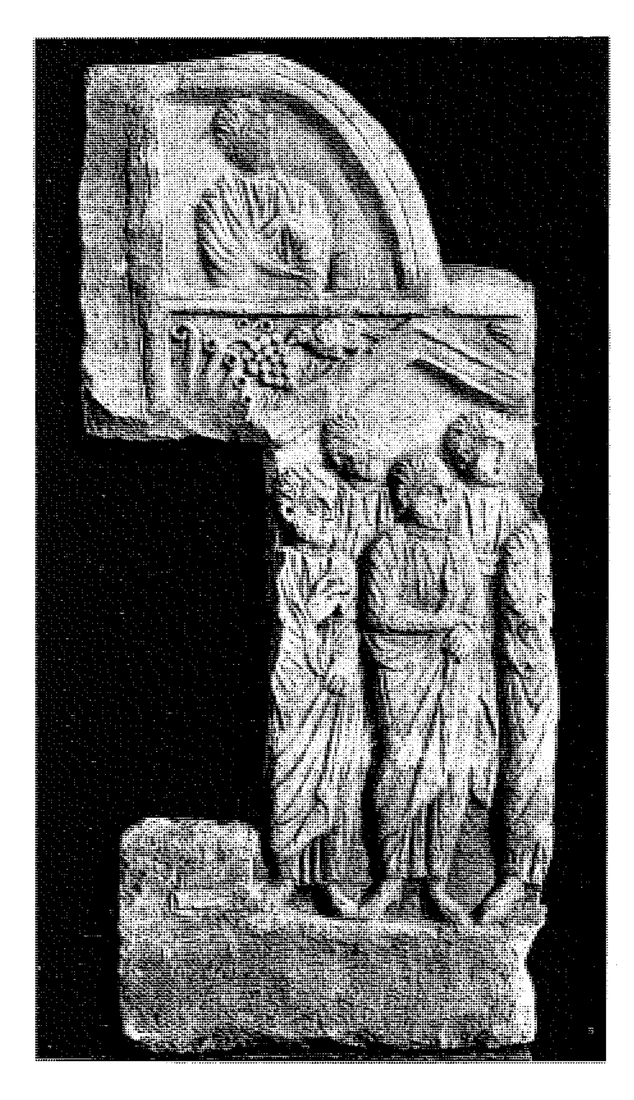
2. Fragment d'une dalle, avec Sacrifice d'Abraham



1. Fragment d'une dalle. Christ et s. Pierre



2. Fragment d'une dalle. Résurrection de Lazare

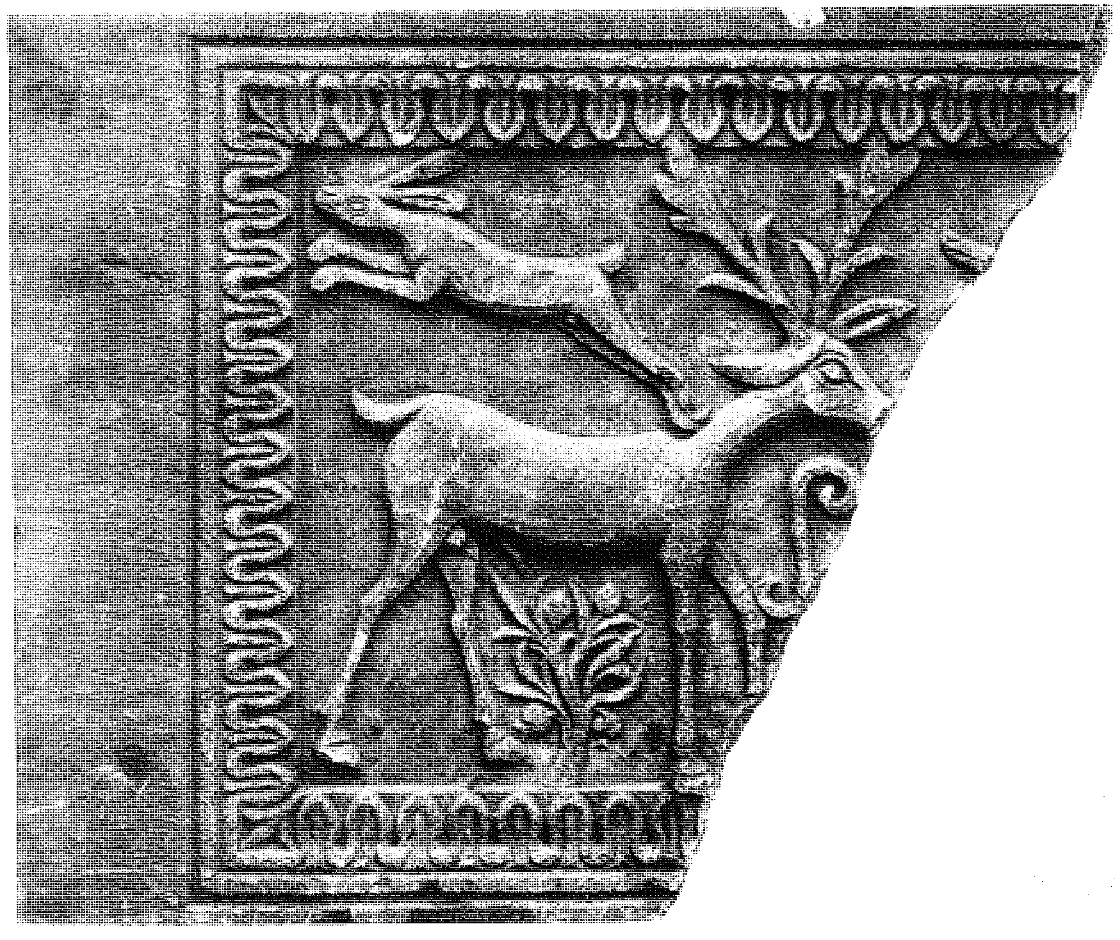


3. Fragment d'une façade de sarcophage.
Apôtres et portrait



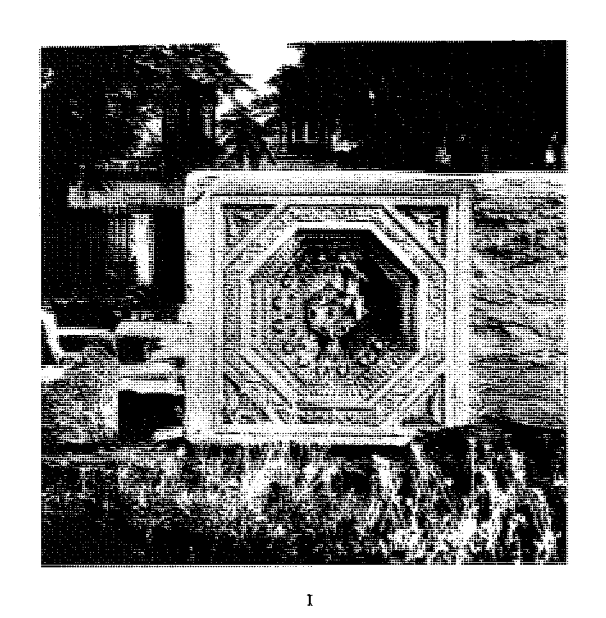
4. Fragment d'une façade de sarcophage. Portrait

1

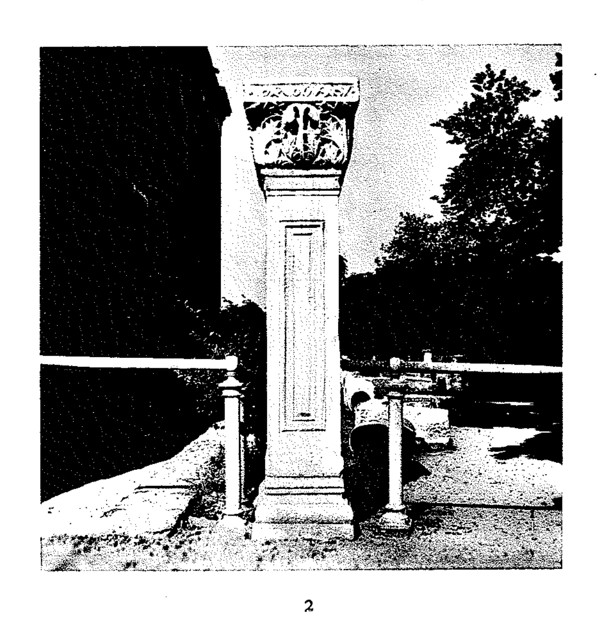


2

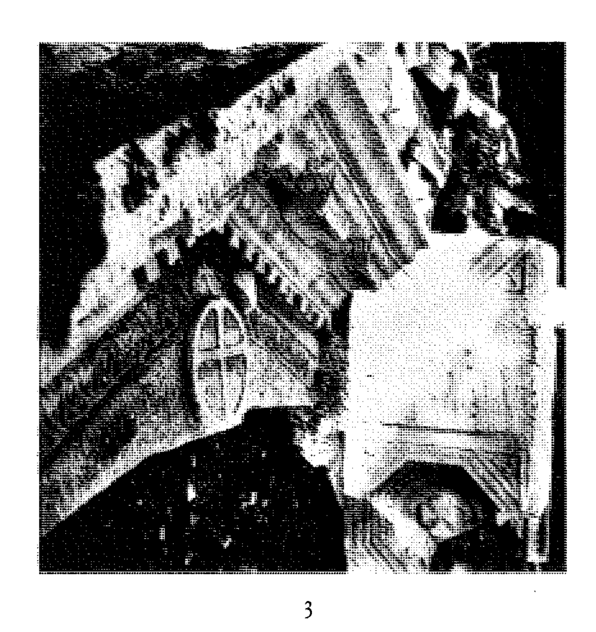
1 et 2. Deux dalles sculptées mutilées de même provenance



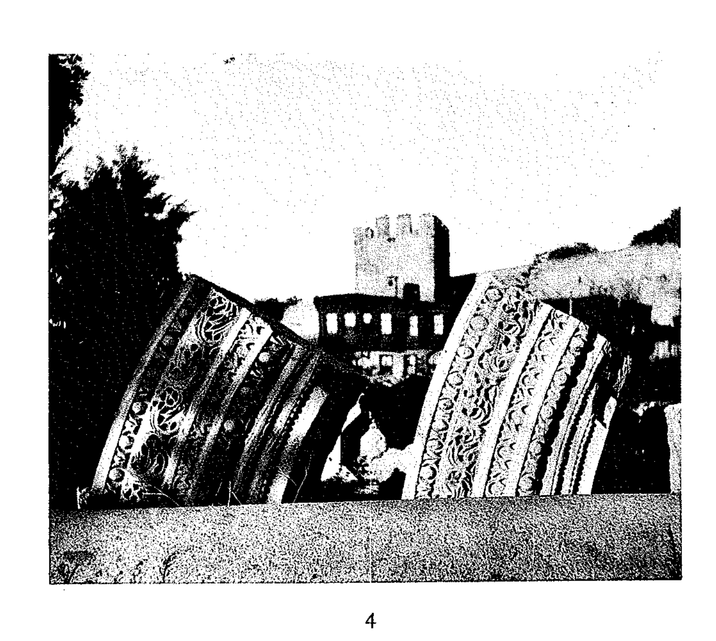
1



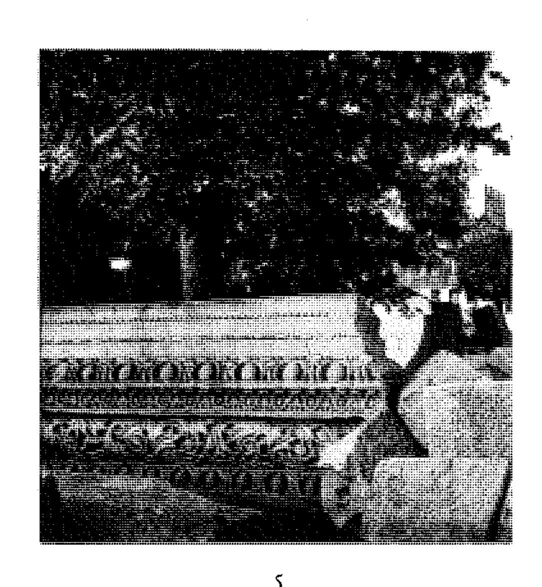
2



3



4

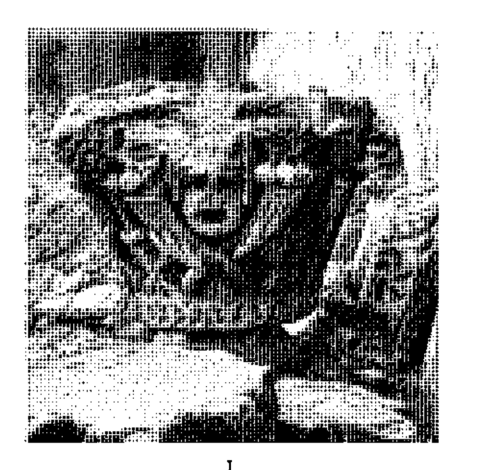


5

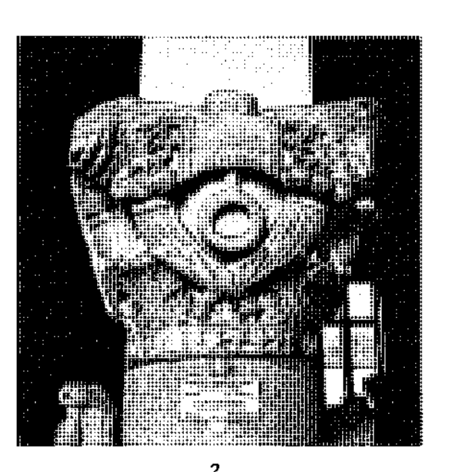


6

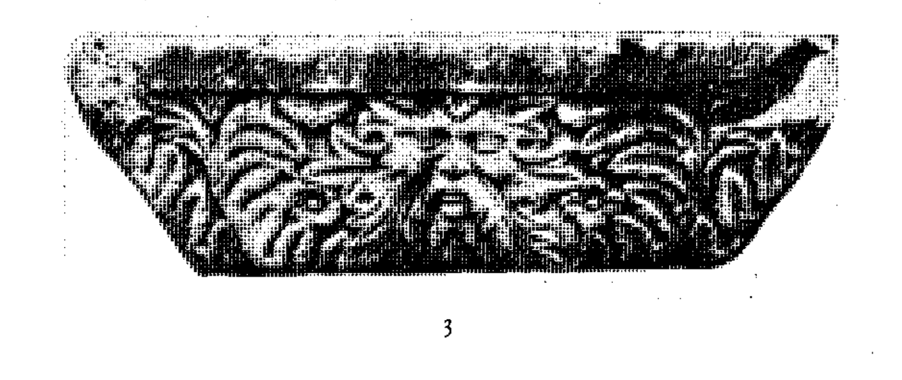
1 à 6. Fragments de sculptures décoratives provenant de Sainte-Sophie (415)



1



2



3



4

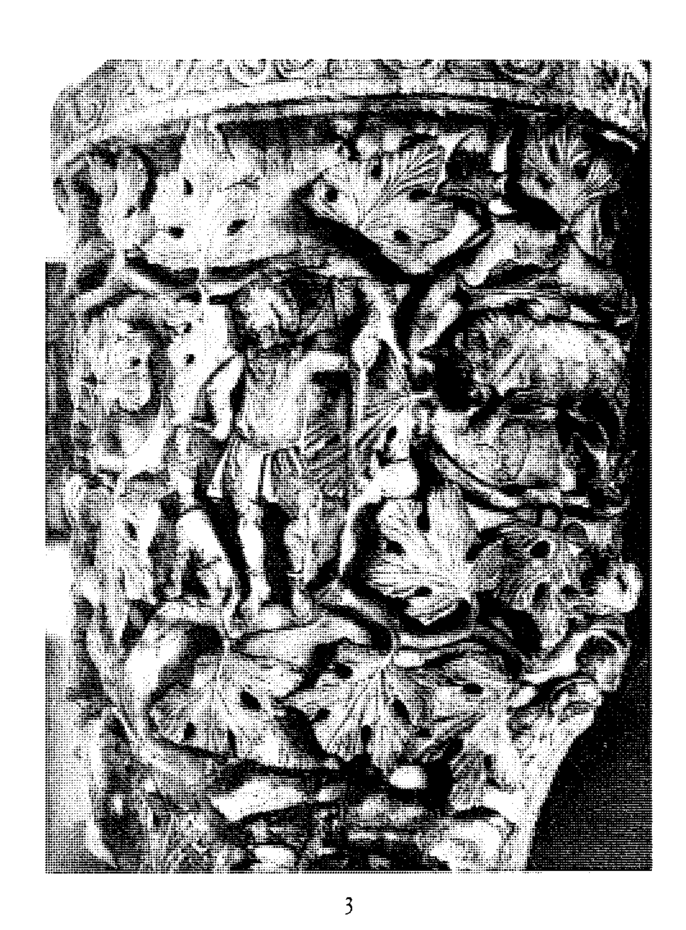


5

1 et 2. Deux chapiteaux du même type. - 3. Chapiteau de pilastre. - 4 et 5. Un grand chapiteau, ensemble et détail



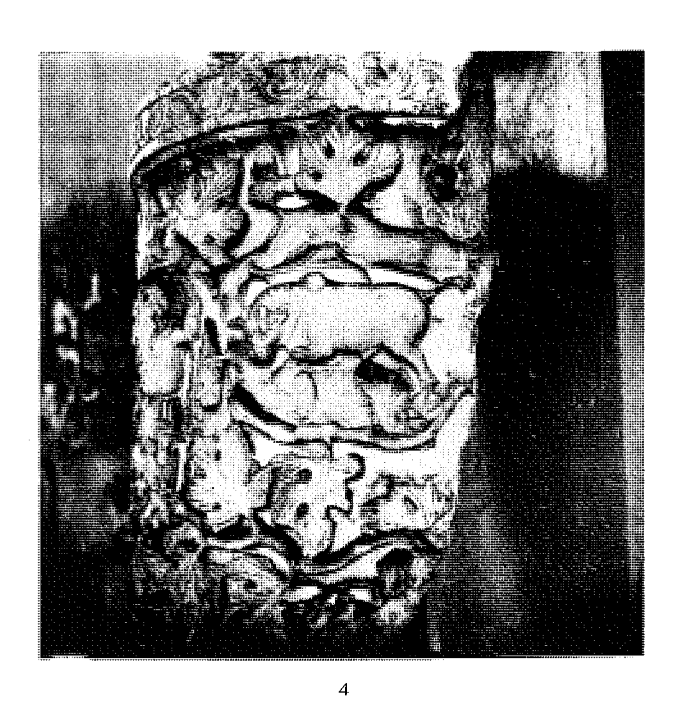
1



3



2



4

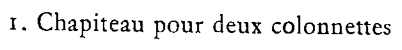
1 à 4. Quatre vues d'un premier fragment d'un fût de colonne sculpté

2

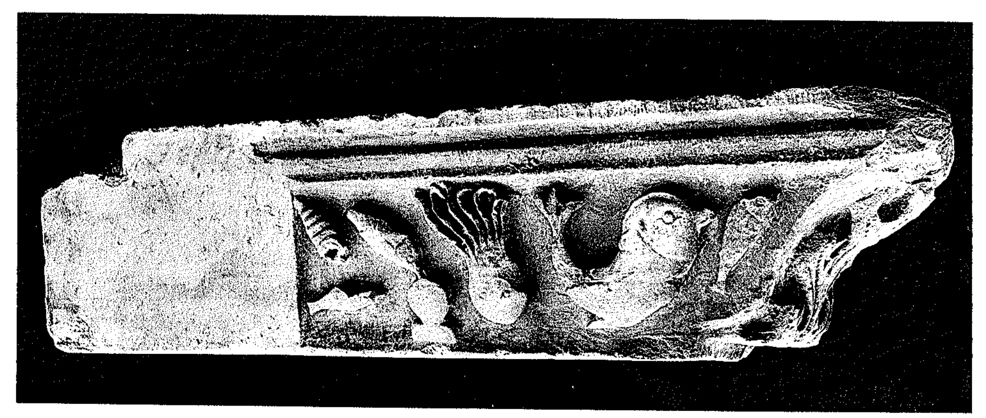
1

1 et 2. Deux vues d'un second fragment d'un fût de colonne sculpté : Baptême du Christ. Deux personnages





1. Chapiteau pour deux colonnettes

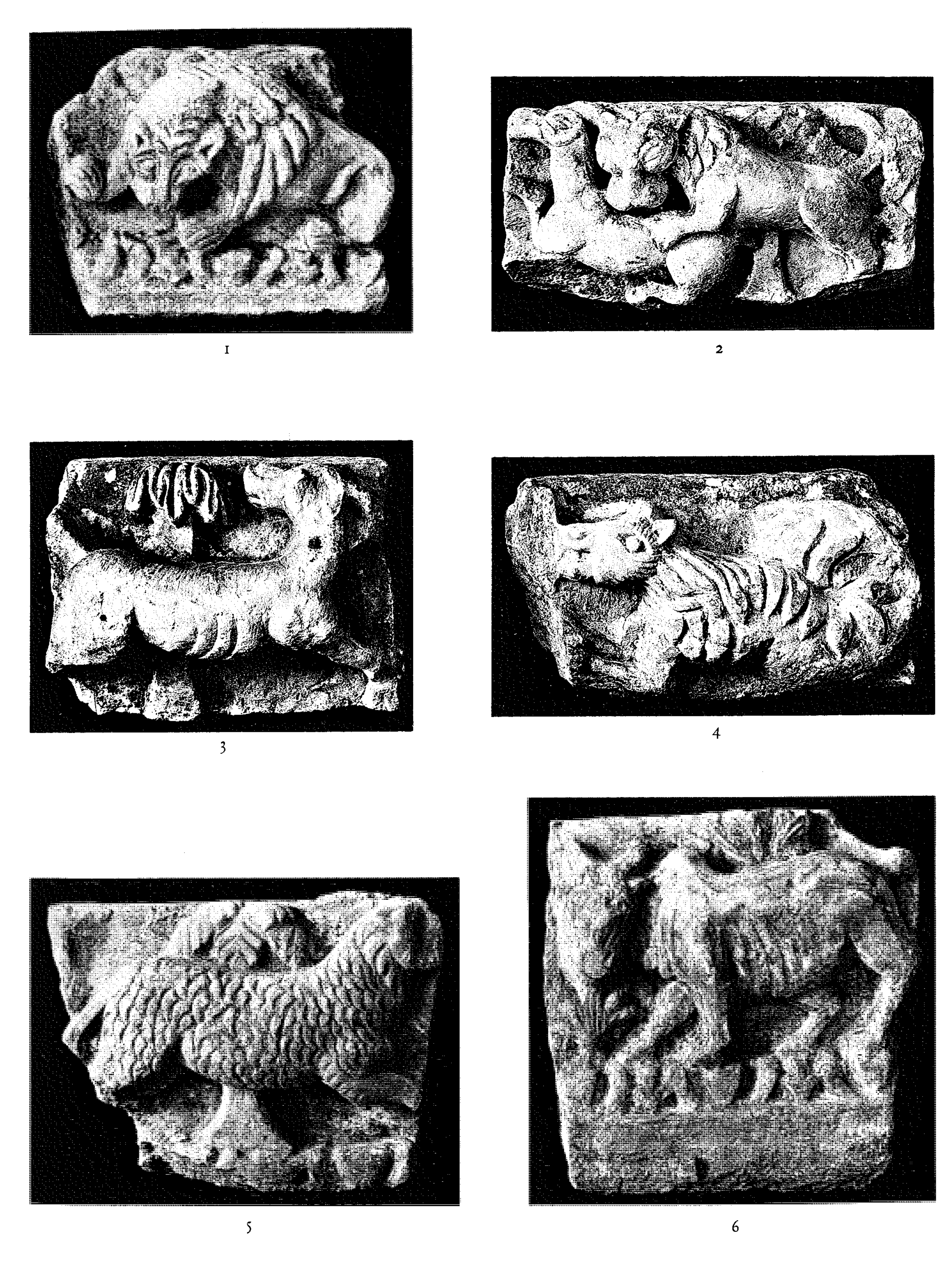


2. Console historiée



3. Fragment de chancel





1 à 6. Six fragments d'une corniche sculptée, provenant de Saint-Ménas, Salonique



1

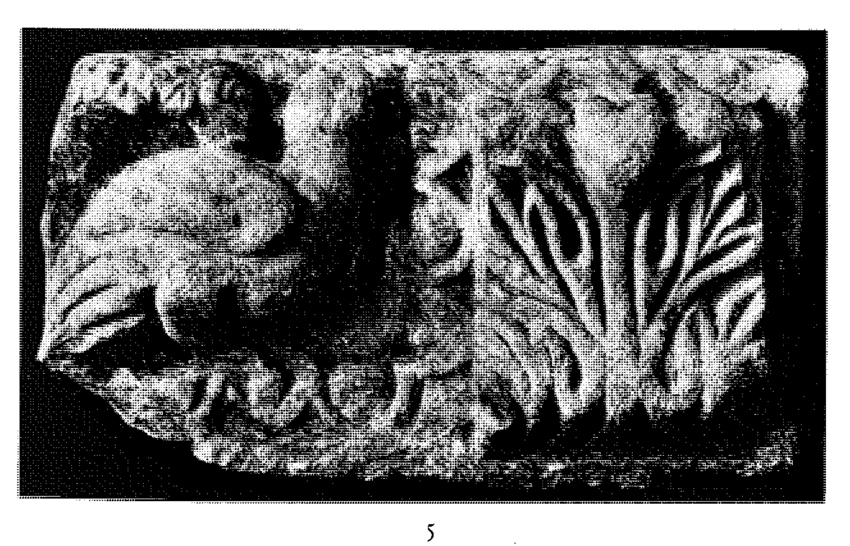


2

3



4



5



6

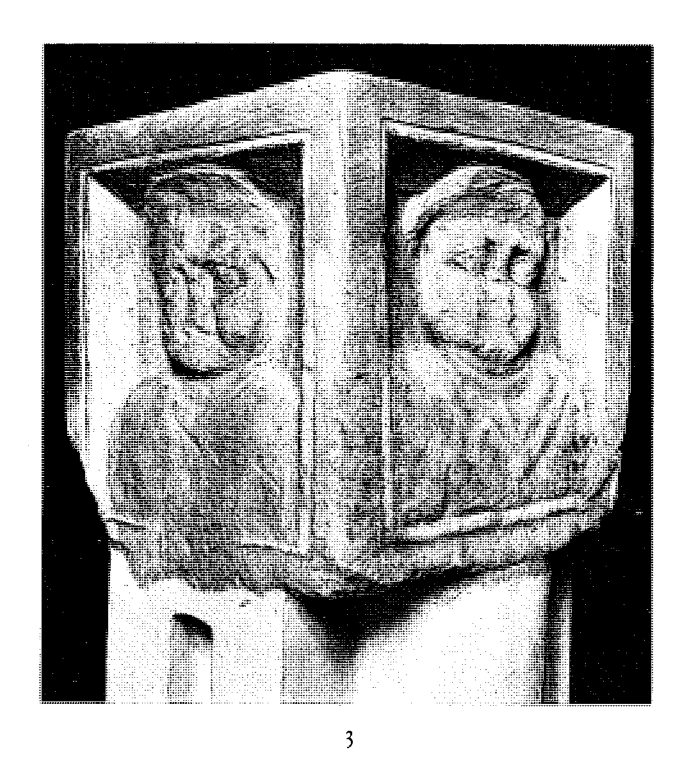
1 à 6. Six fragments d'une corniche sculptée, provenant de Saint-Ménas, Salonique



1 à 3. Fragments de dalles sculptées. - 4. Fragment d'une dalle sculptée. - 5. Fragment d'une imitation en marbre d'une porte sculptée



I



3



2

I et 2. Un pilier de chancel, ensemble et détail. - 3. Chapiteau d'un pilier de chancel



1



3

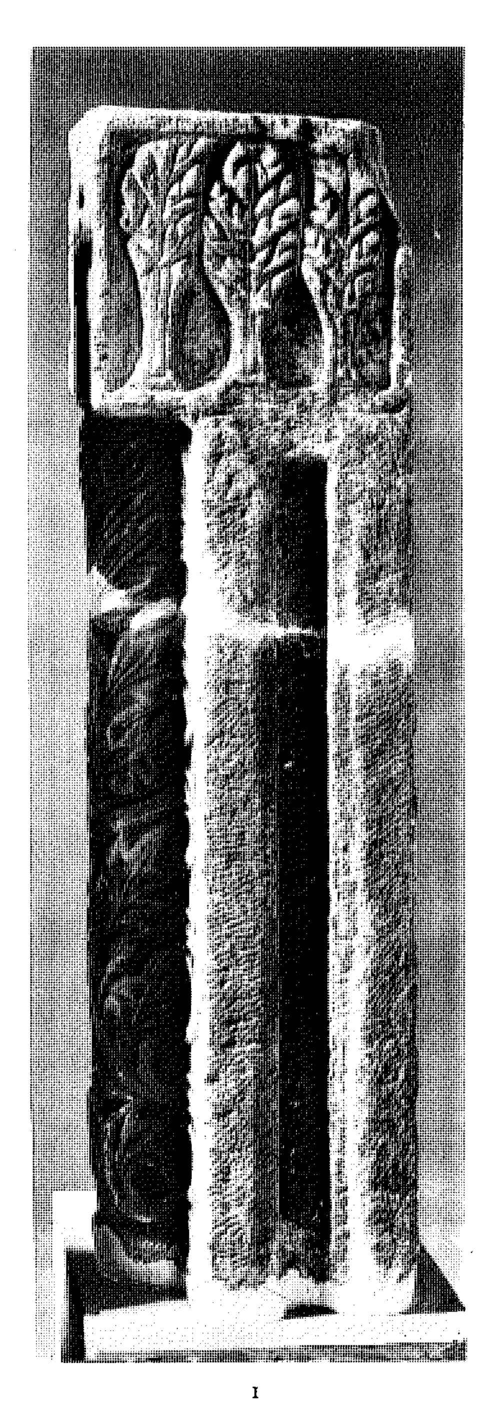


2



4

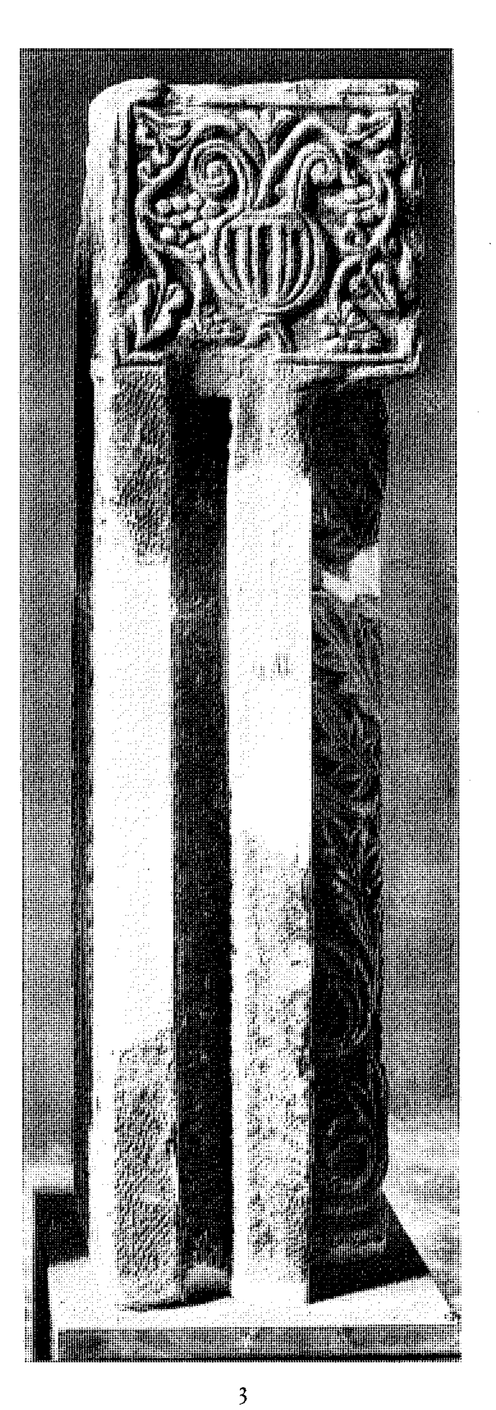
1 et 2. Deux côtés d'un chapiteau de pilier de chancel. - 3. Chapiteau d'un autre pilier de chancel - 4. Détail du même pilier



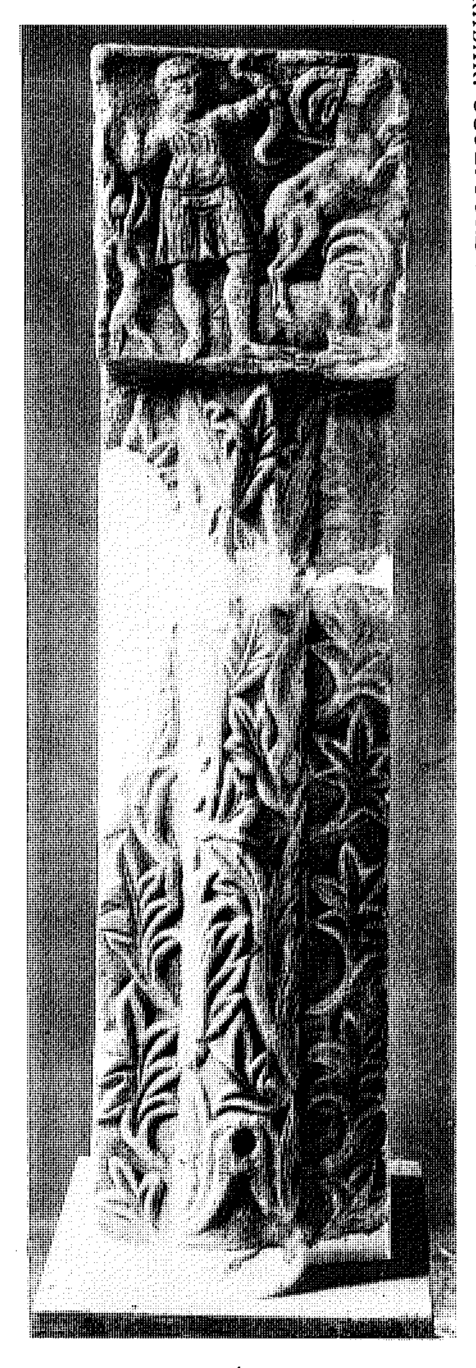
1



2

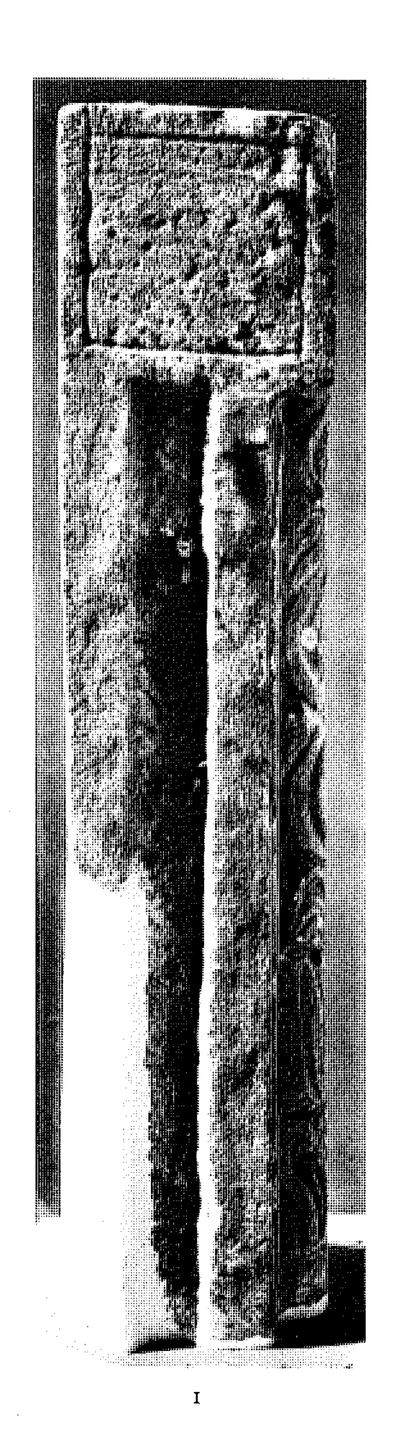


3

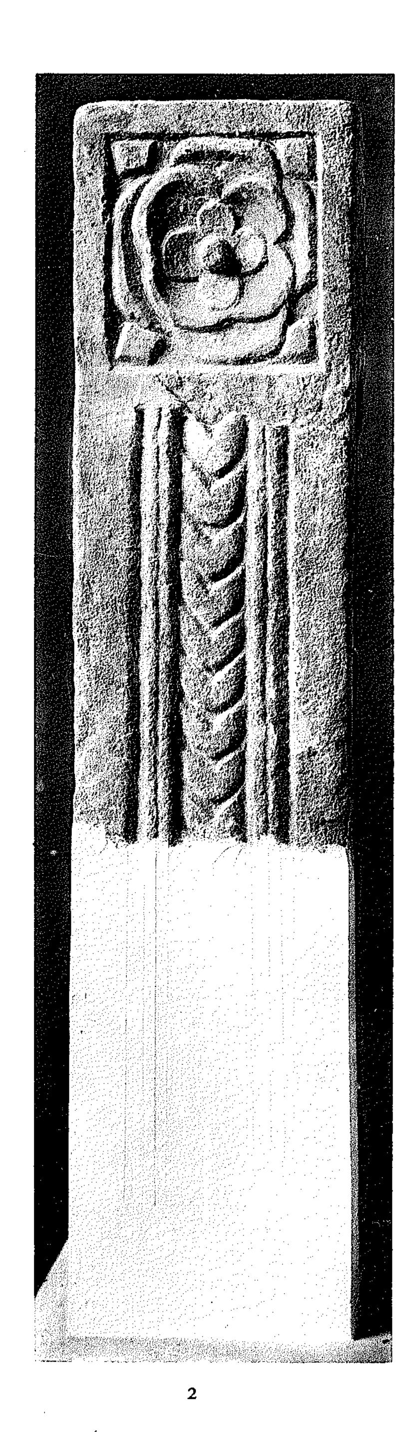


4

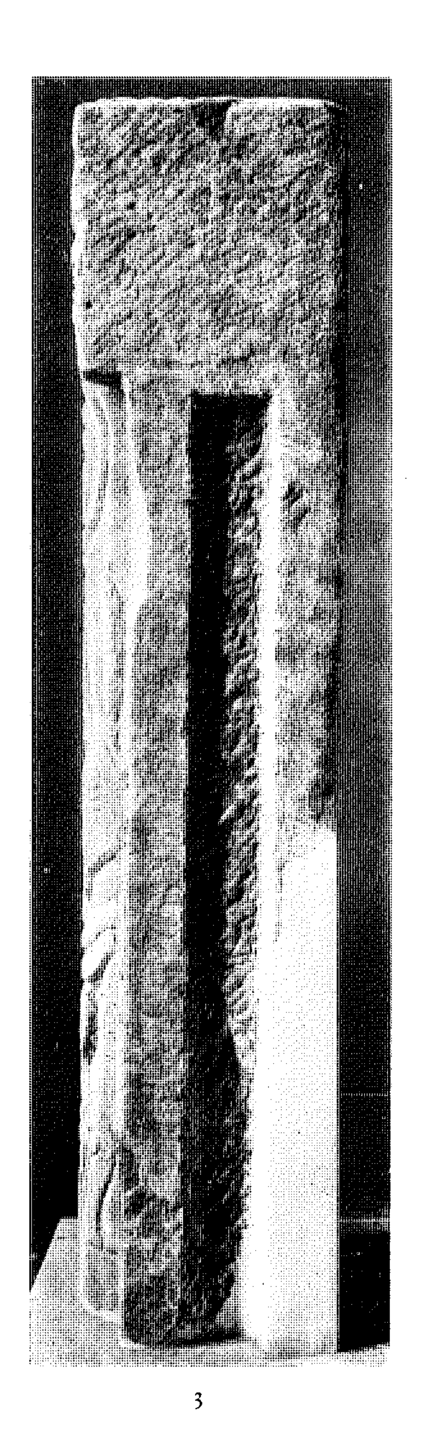
1 à 4. Un pilier de chancel



1



2

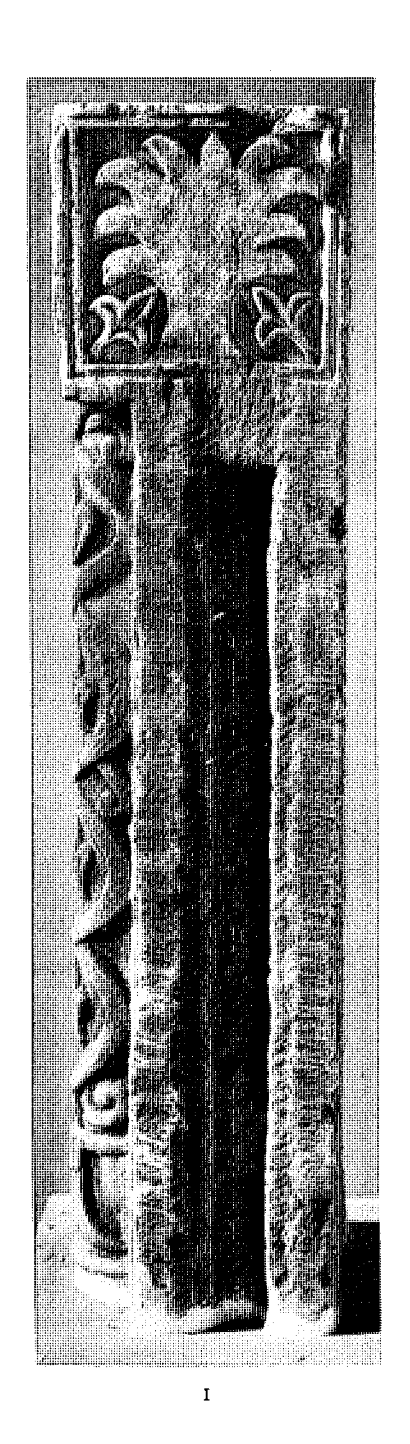


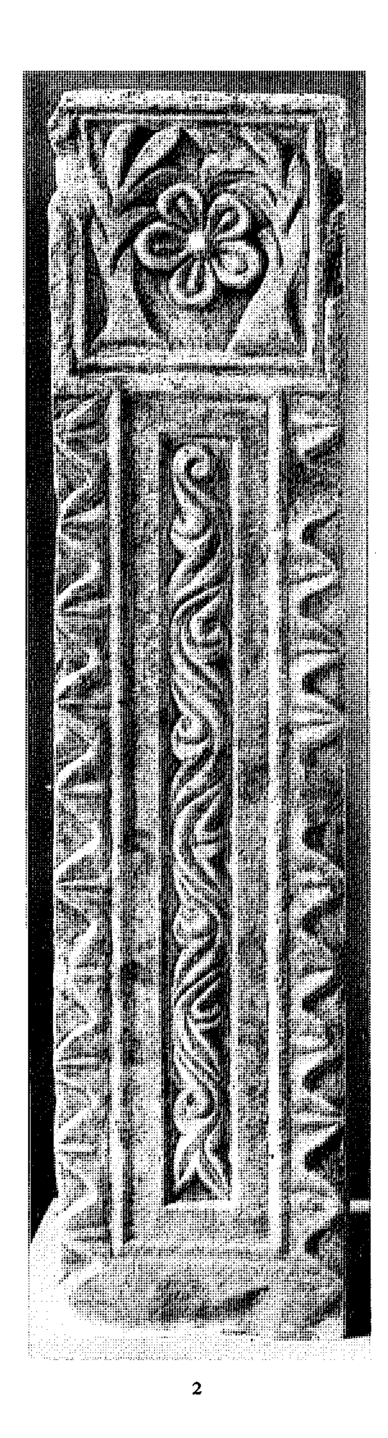
3

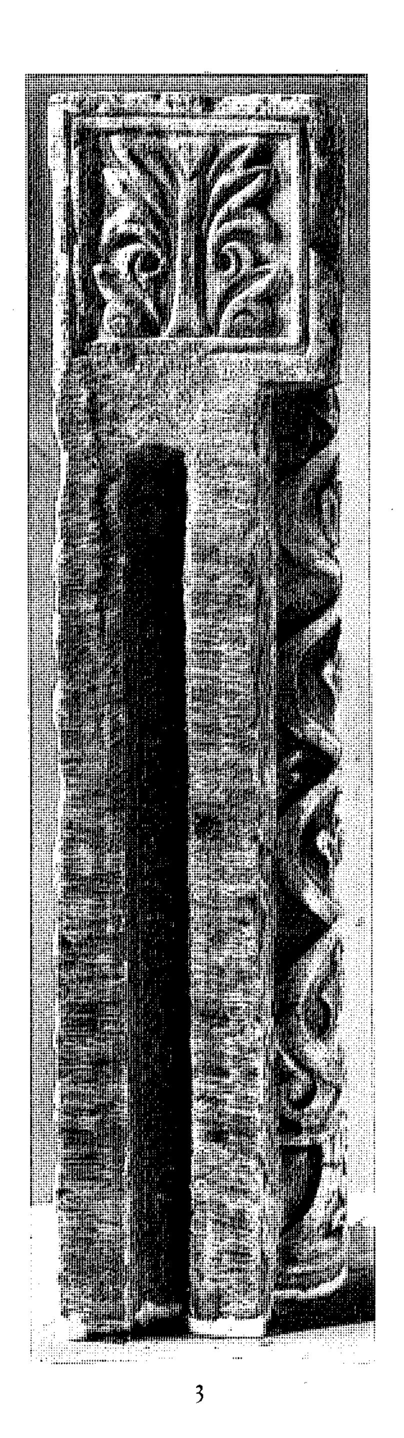


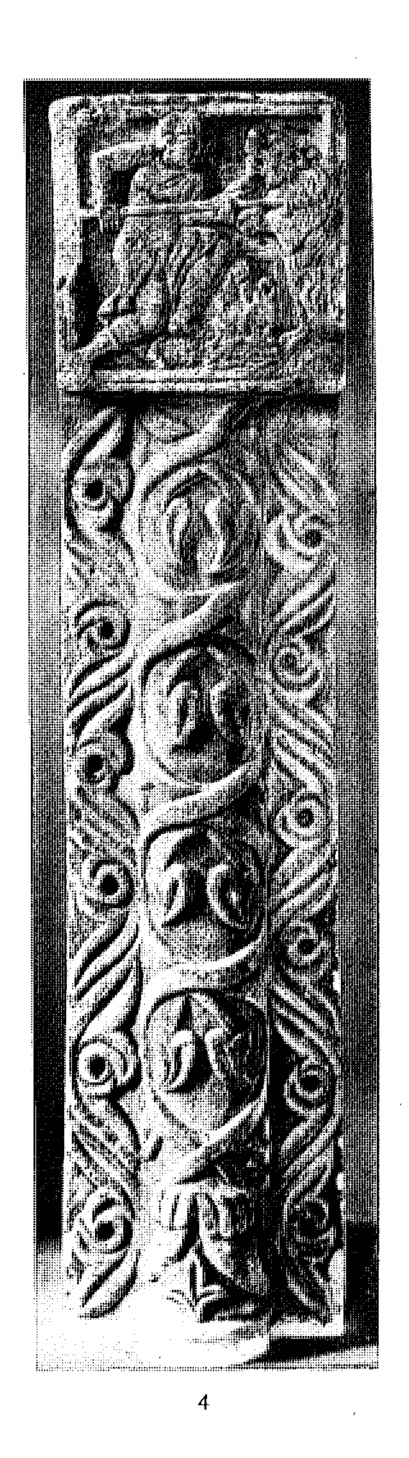
4

1 à 4. Un pilier de chancel

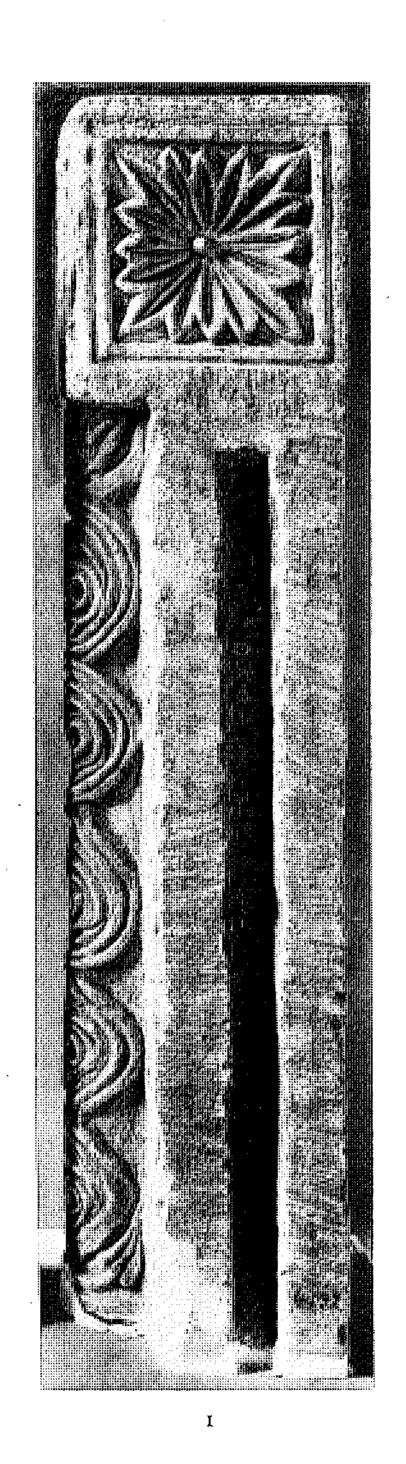

1

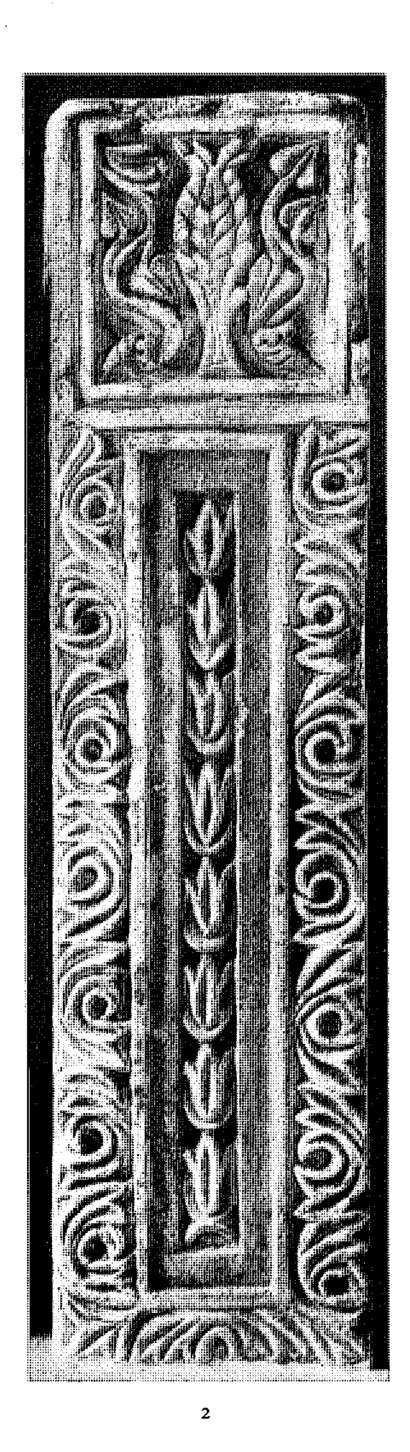

2

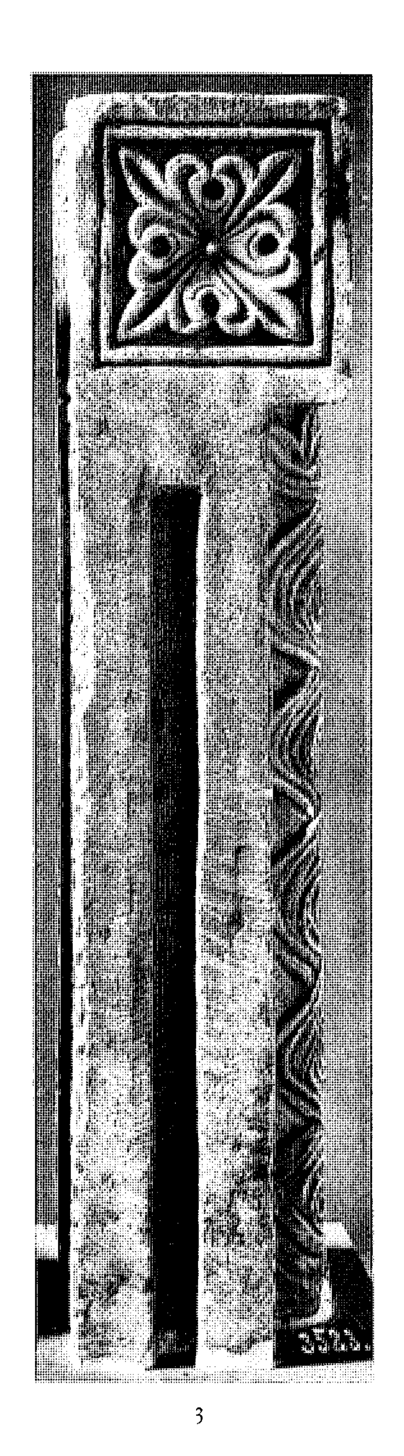

3


4

1 à 4. Un pilier de chancel


1


2


3


4

1 à 4. Un pilier de chancel

1. Un chapiteau de pilier de chancel

2. Un chapiteau de pilier de chancel

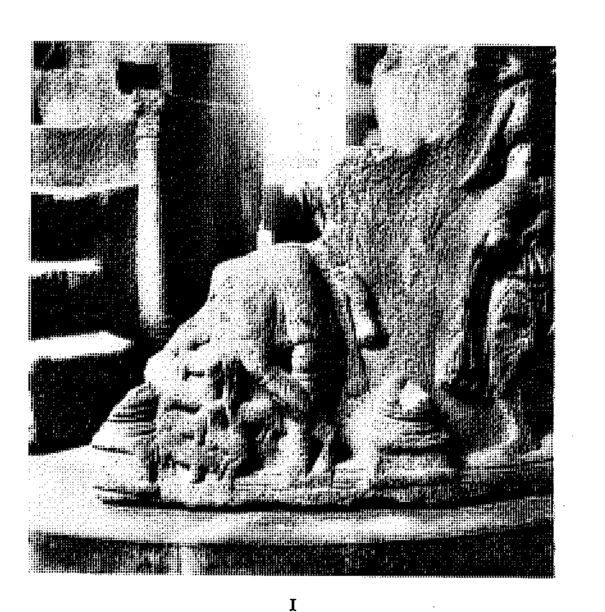

1


2


3


4

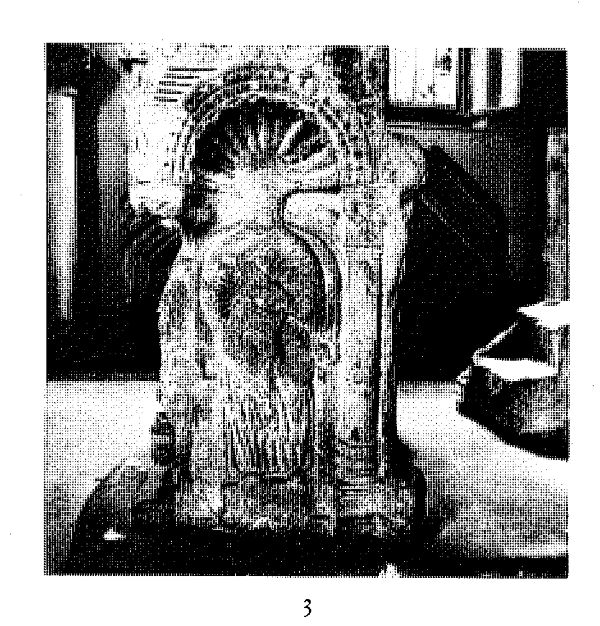
1 à 4. Un pilier de chancel



1



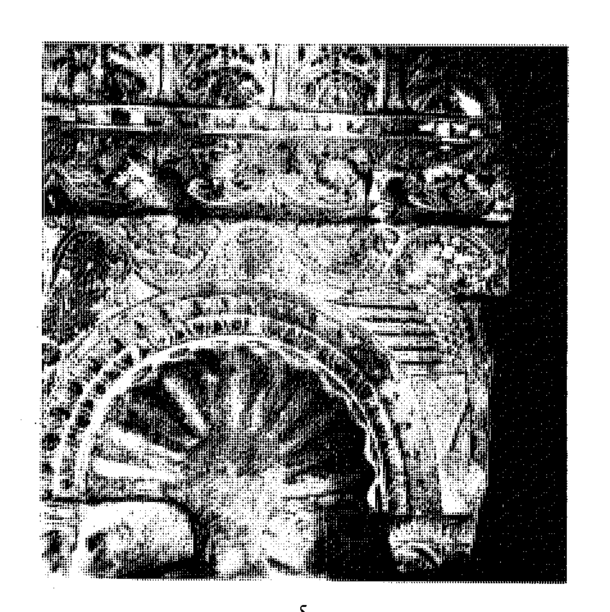
2



3

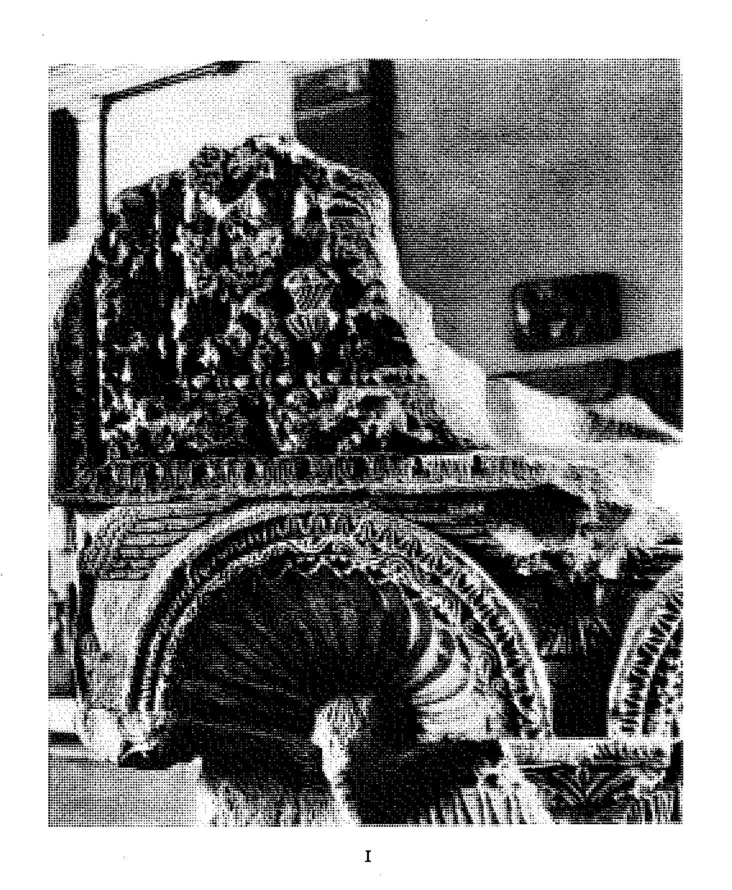


4



5

1 à 5. Ambon provenant de Saint-Georges de Salonique



1



2



3

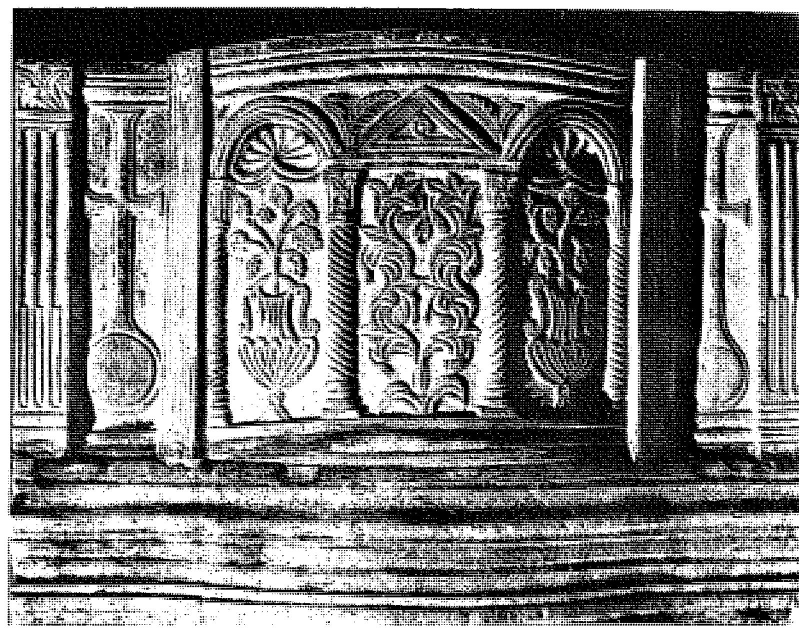


4

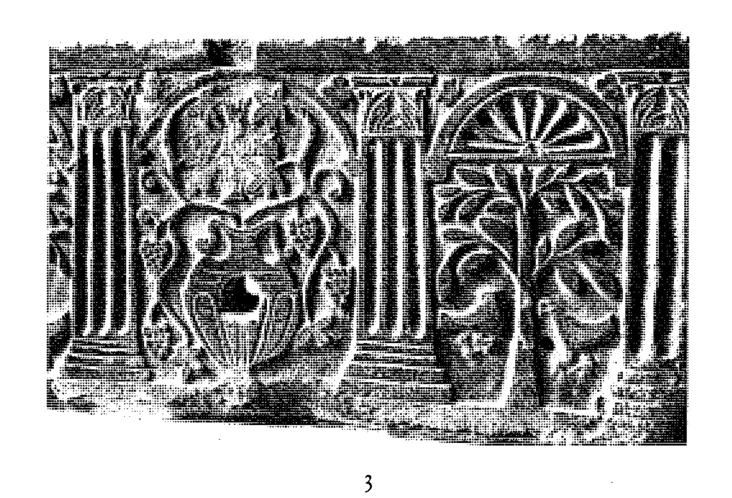
1 à 4. Ambon provenant de Saint-Georges de Salonique



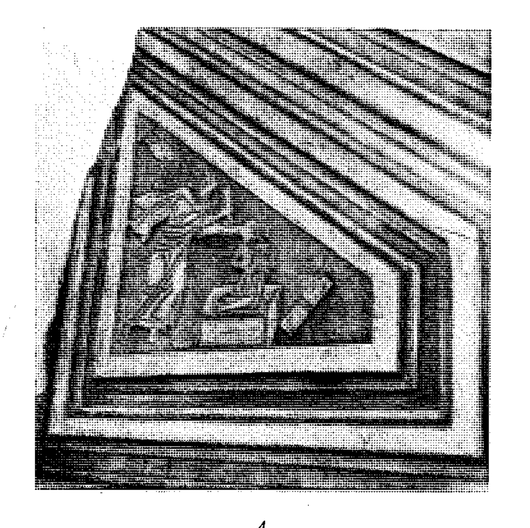
1



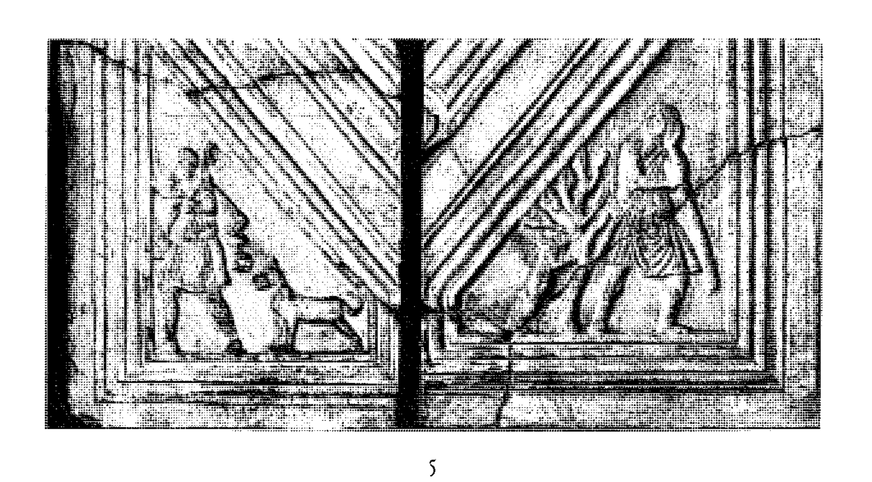
2



3



4



5

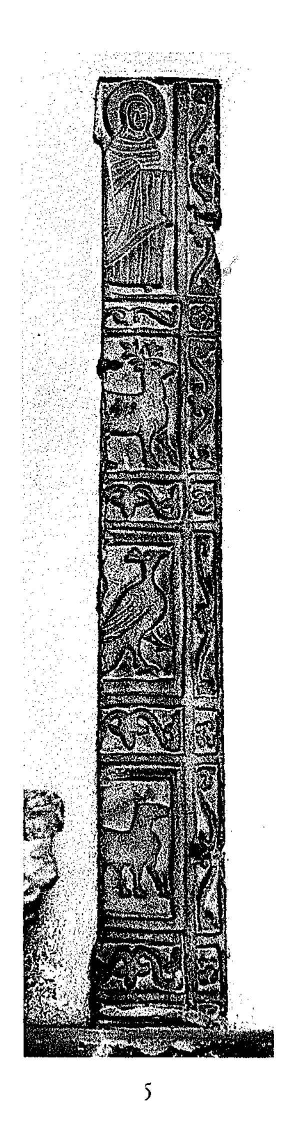
1 et 2. Deux ambons à Ravenne. - 3. Sarcophage constantinopolitain, détail. - 4. Fragment d'un ambon à Smyrne
5. Deux fragments d'un ambon d'Asie Mineure



1



2



5



3



4

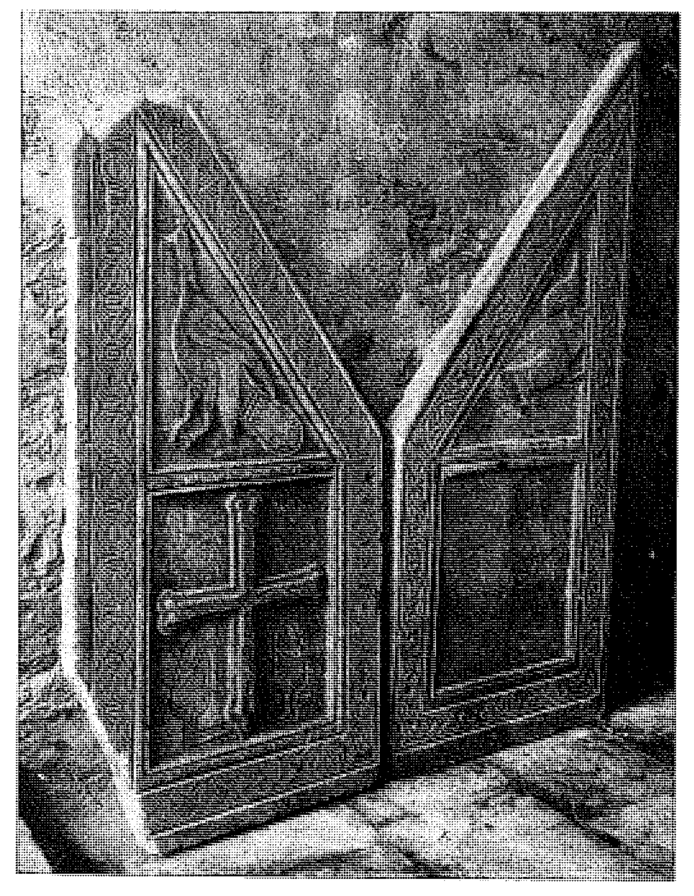
1 et 2. Ambon à Ravenne. – 3. Fragment d'un ambon à Ravenne. – 4 et 5. Fragment d'un autre ambon à Ravenne



1

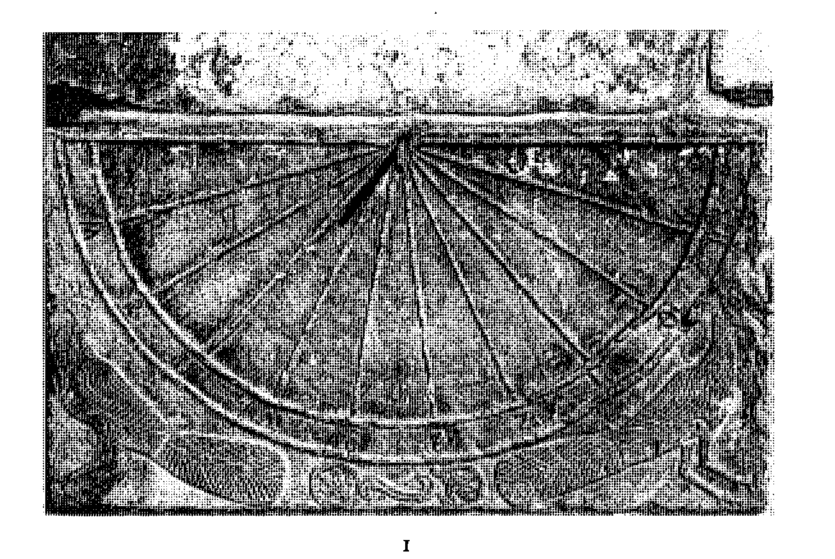


2



3

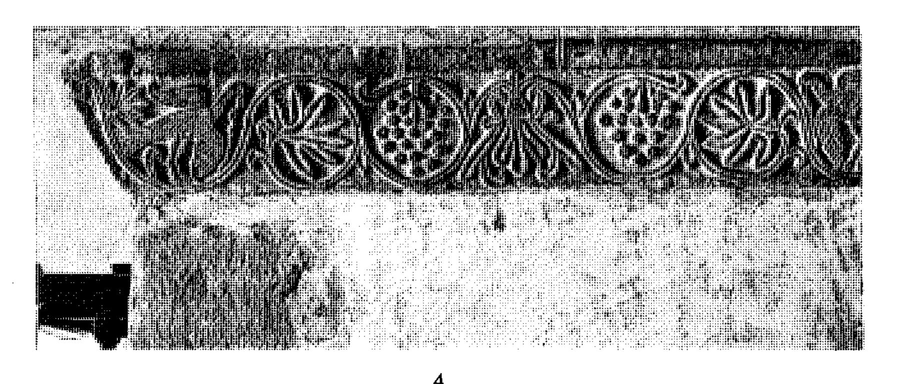
1. Fragment d'un ambon à Ravenne. - 2. Ambon de la cathédrale de Ravenne. - 3. Deux fragments d'un ambon à Serrès



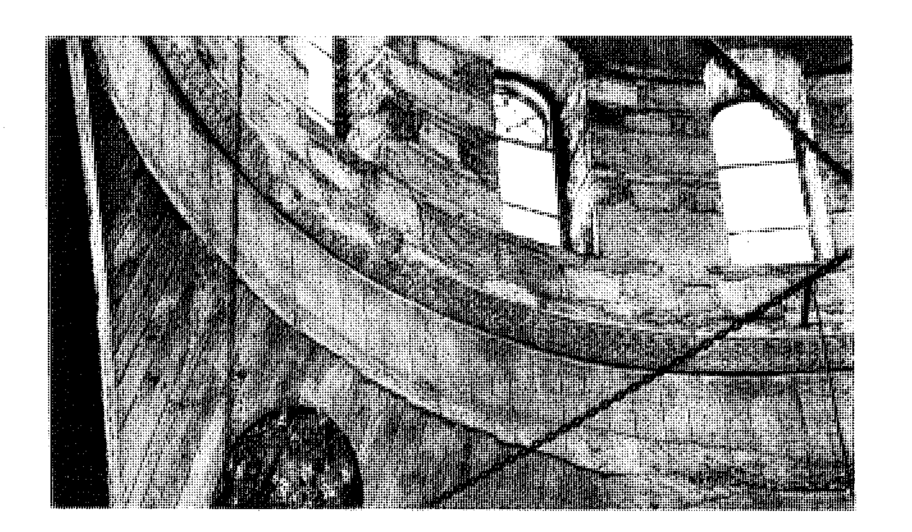
1



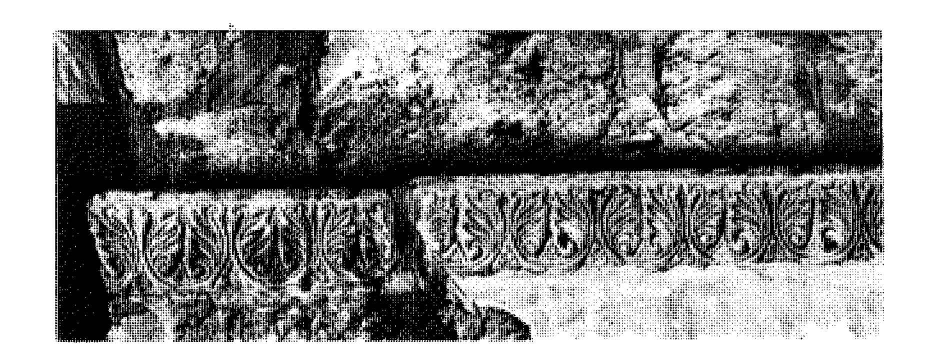
3



4

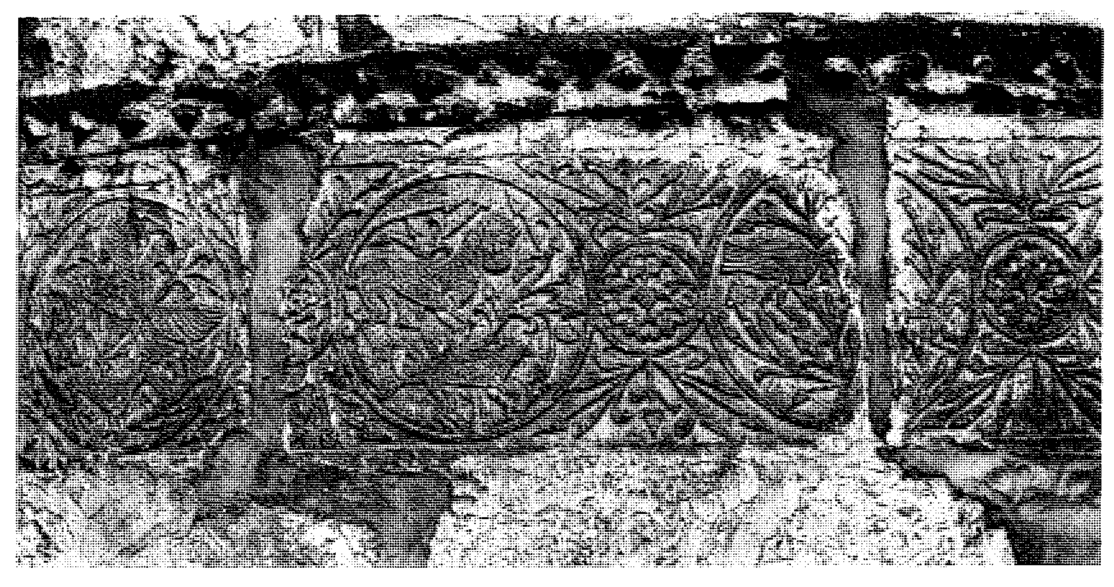


2

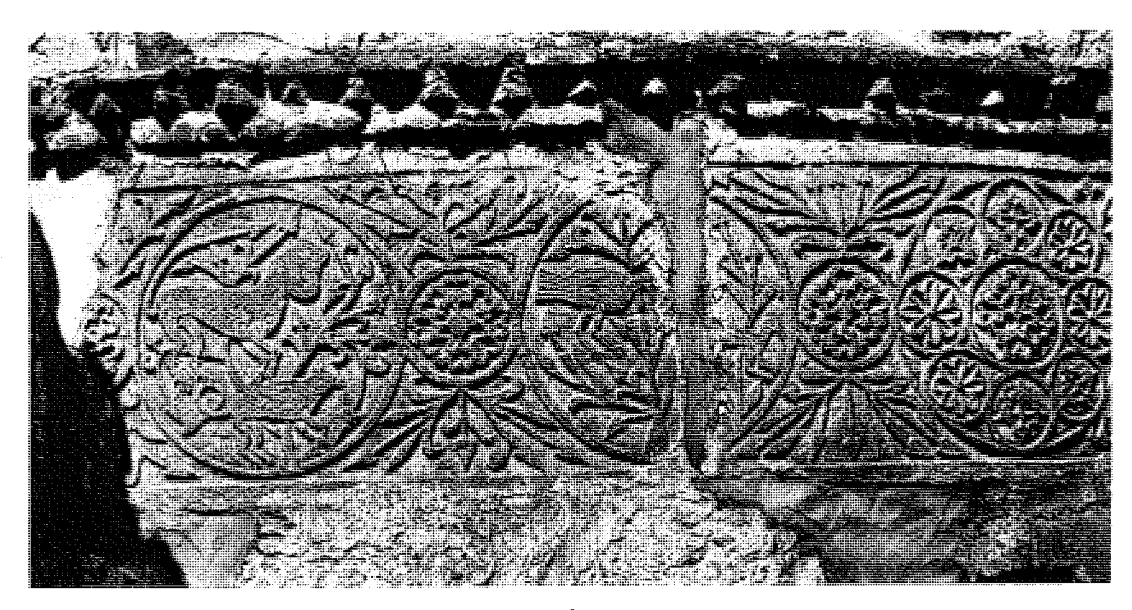


5

1 à 5. Cadran solaire et reliefs décoratifs. Église de Scripou en Béotie



1

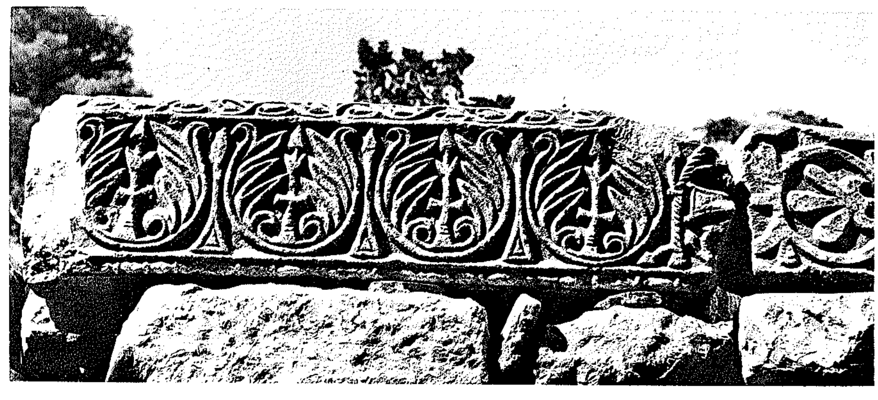


2

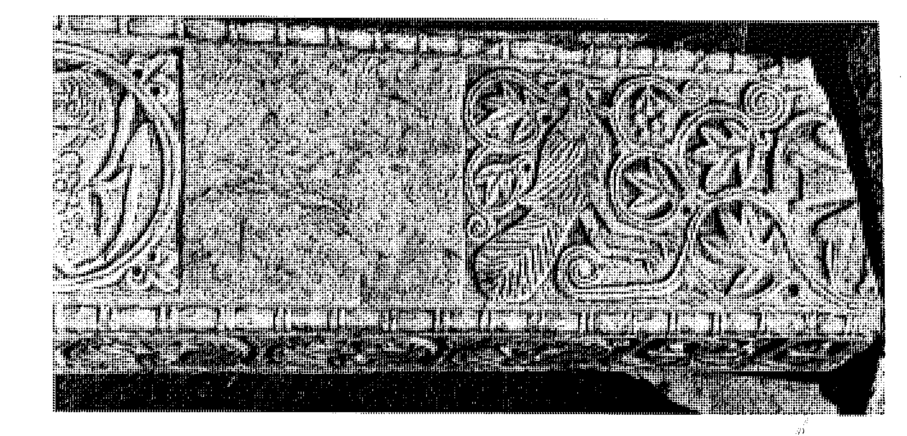


3

1 à 3. Reliefs décoratifs sur le mur extérieur de l'abside. Église de Scripou en Béotie



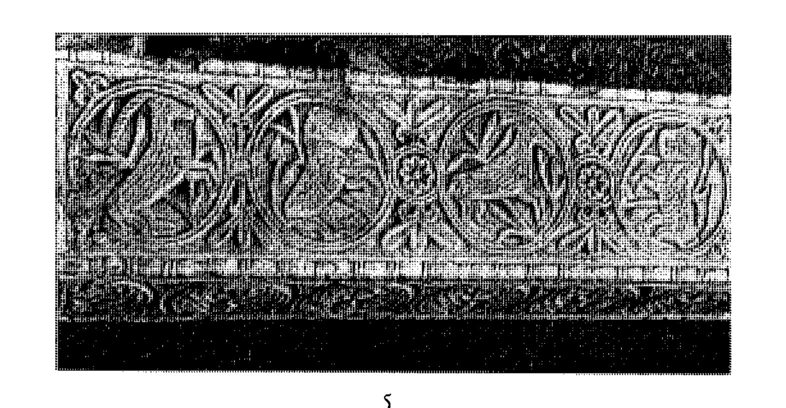
1



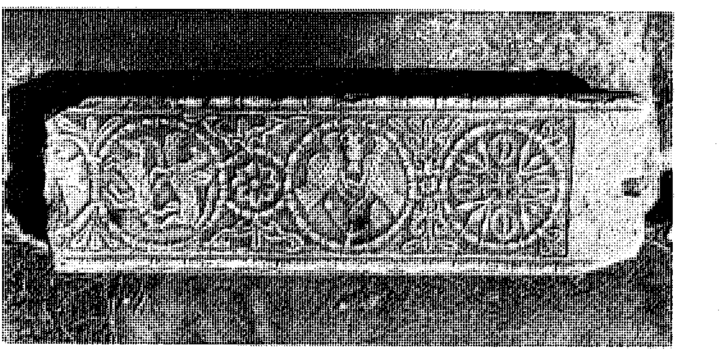
4



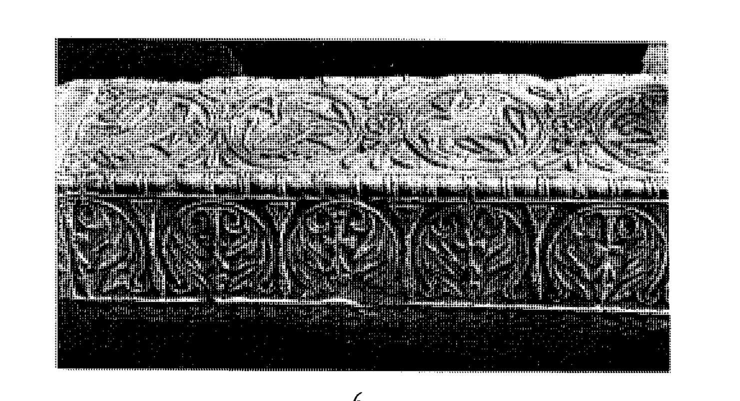
2



5

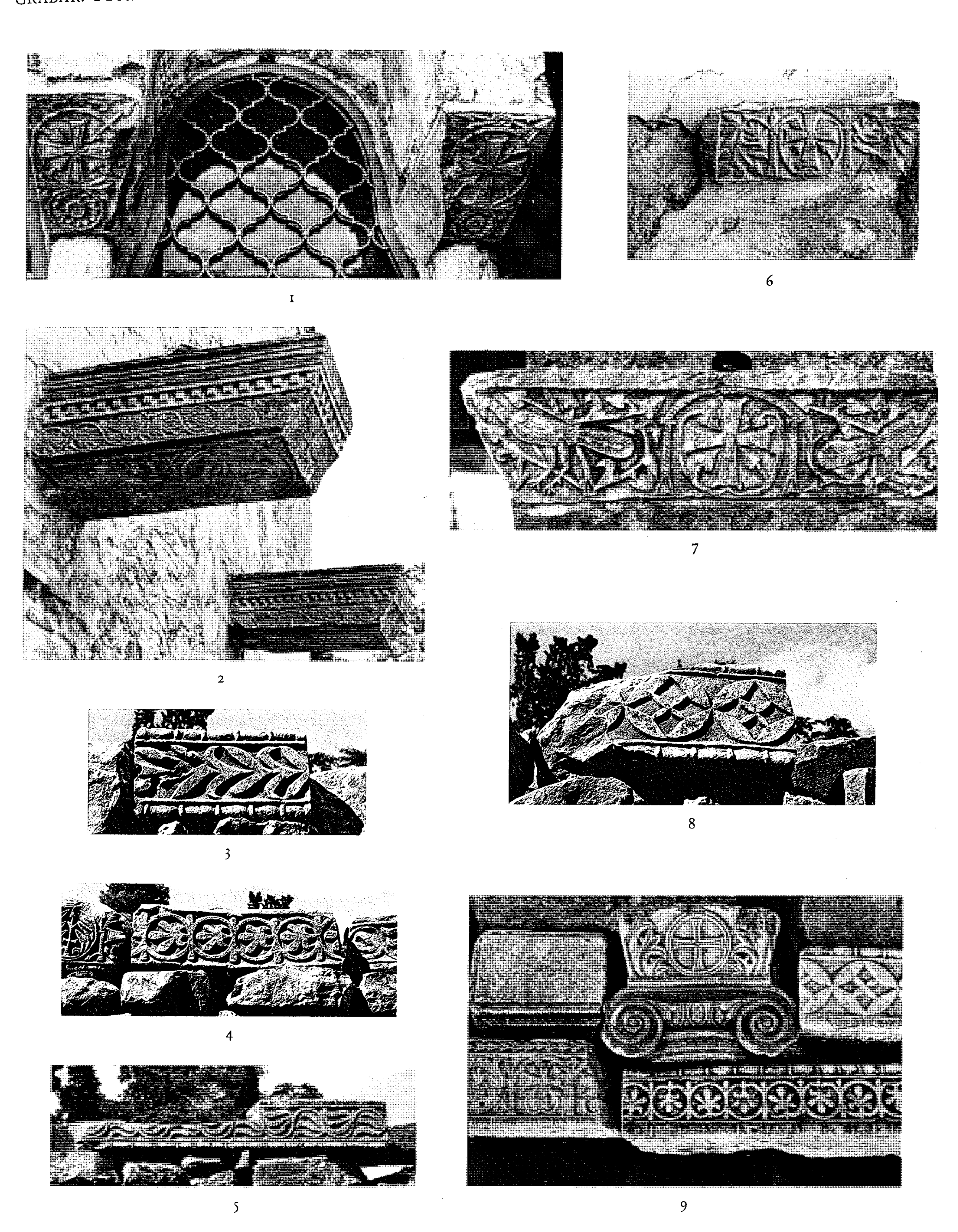


3



6

1 à 6. Reliefs déposés près de l'église de Scripou en Béotie



1 à 9. Reliefs décoratifs sur et auprès de l'église de Scripou en Béotie


1

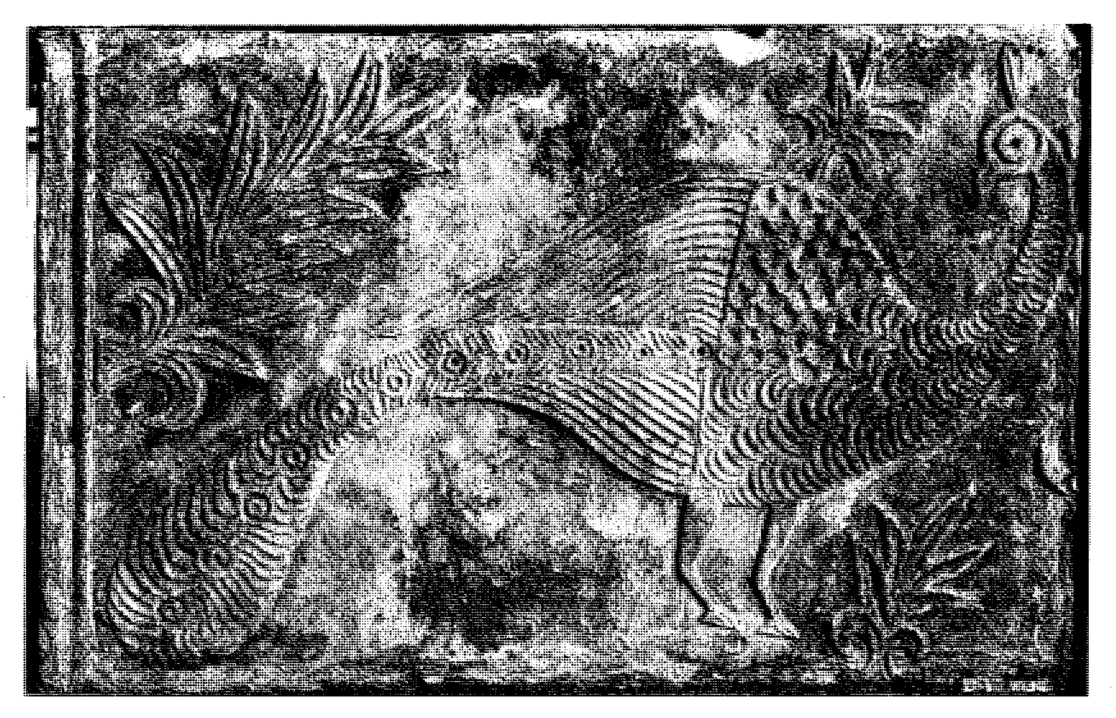

3


5

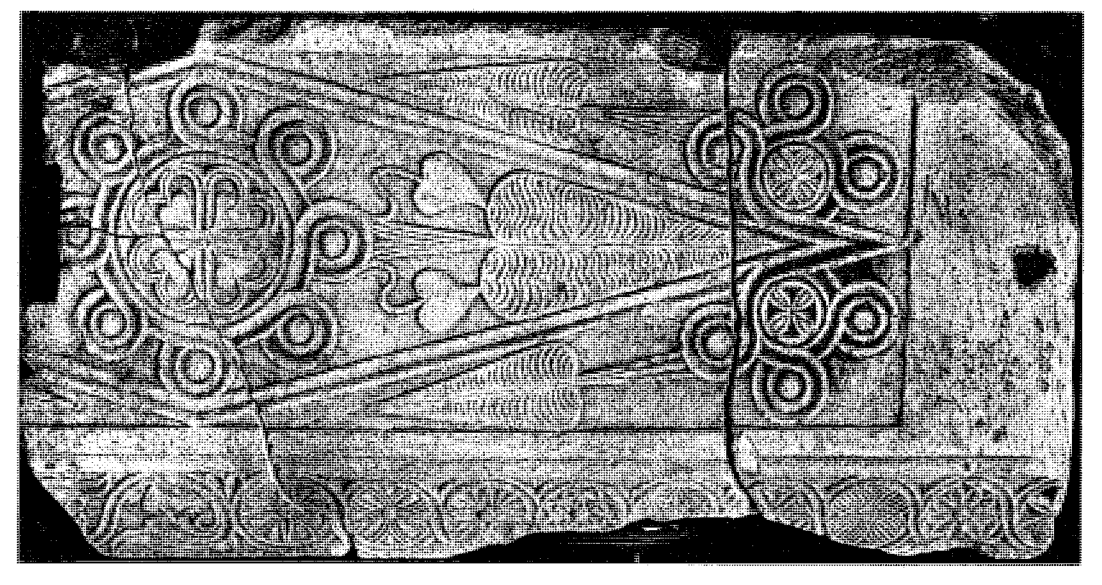

2


4

1 à 5. Reliefs décoratifs provenant de l'église Saint-Grégoire de Thèbes en Béotie



1



2



3

1 à 3. Fragments de trois dalles sculptées



1



2

1 et 2. Chapiteau et relief provenant de Preslav.

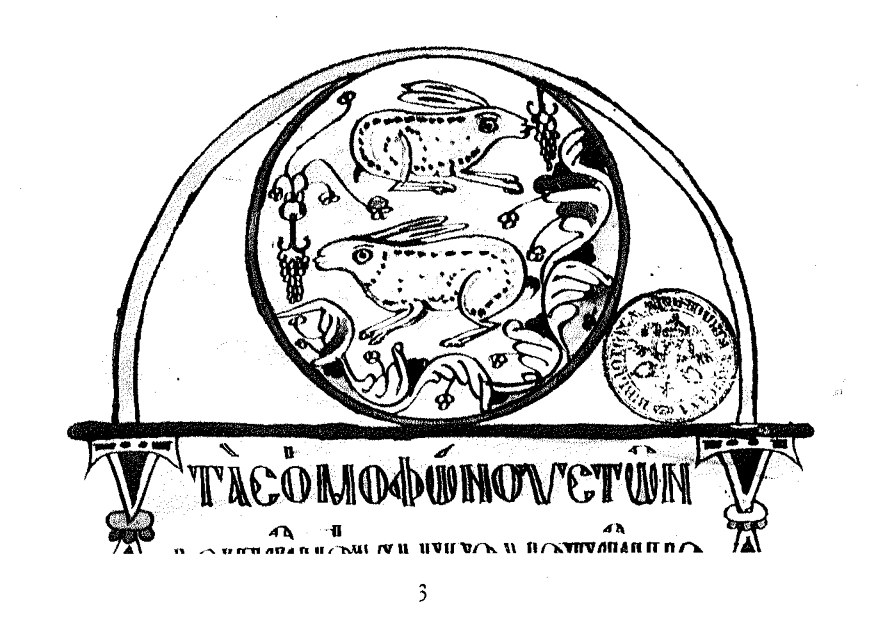
3. Deux dalles sculptées, sur la phialê de la Lavra, au Mont-Athos



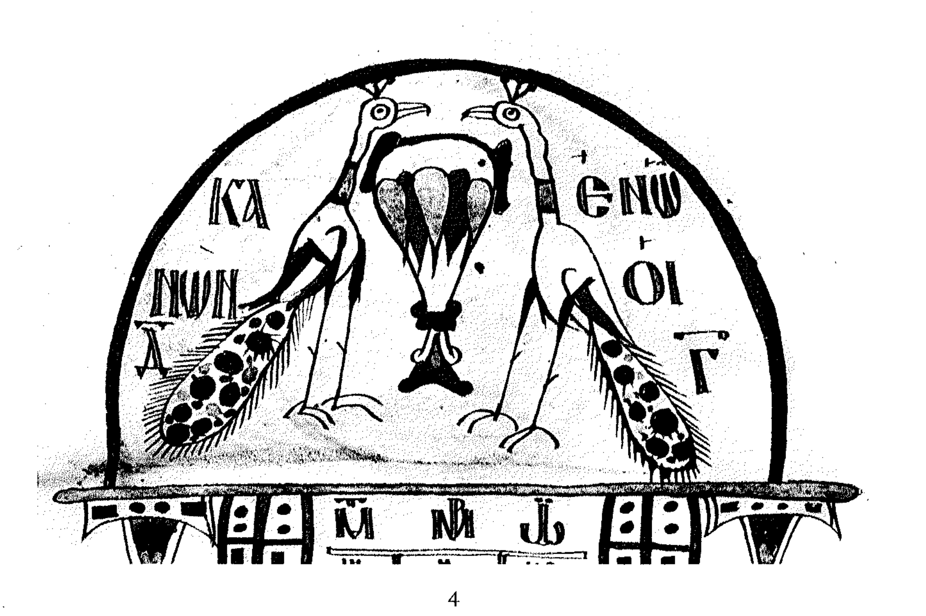
1



2



3

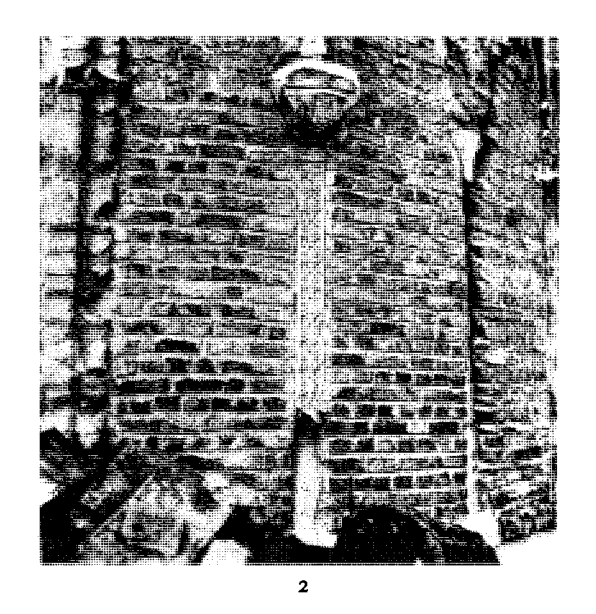


4

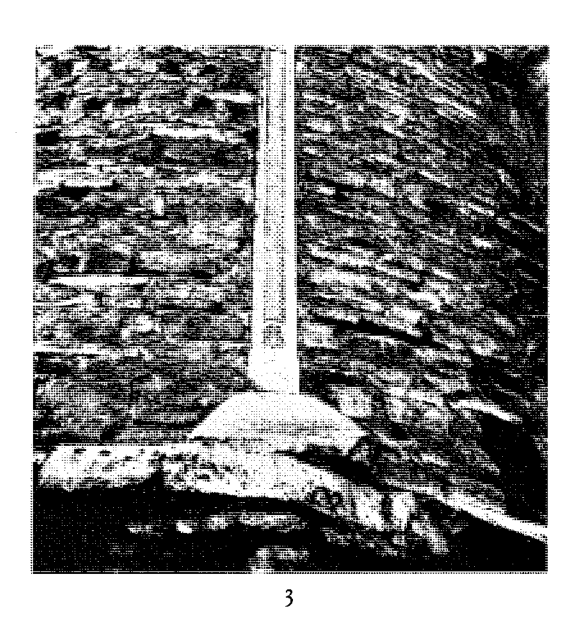
1 à 4. Peintures décoratives dans l'Évangile Vatican. grec 354



1



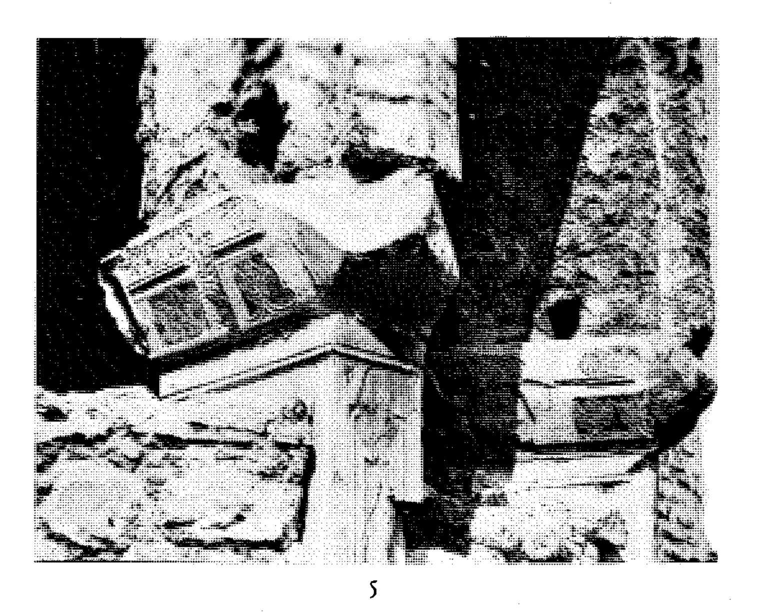
2



3

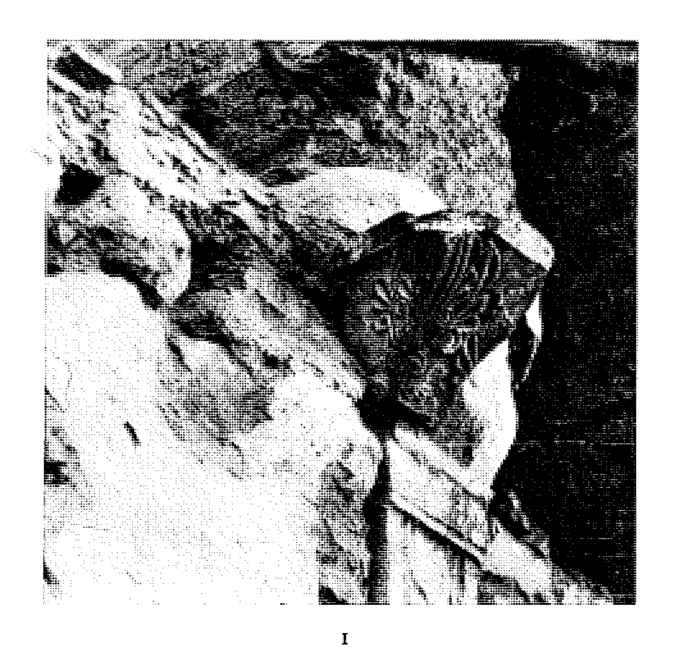


4

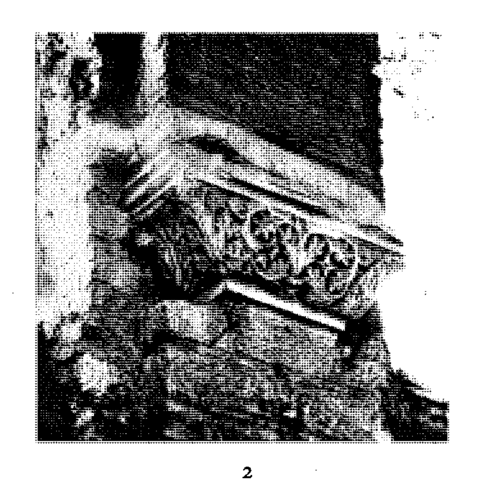


5

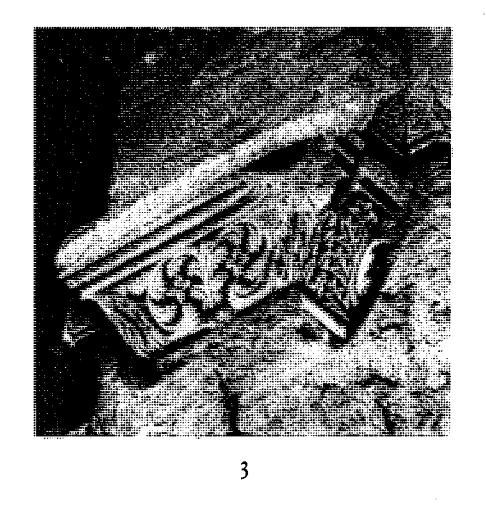
1 à 5. Ancienne église de la Vierge de Constantin Lips, puis mosquée de Fener Issa.
Reliefs décoratifs sur les absides



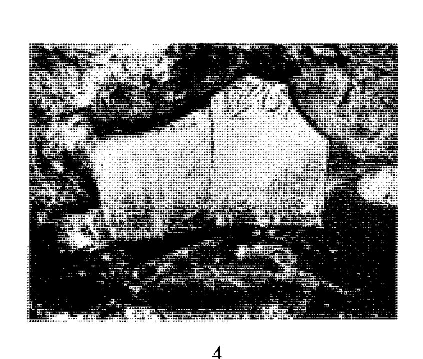
1



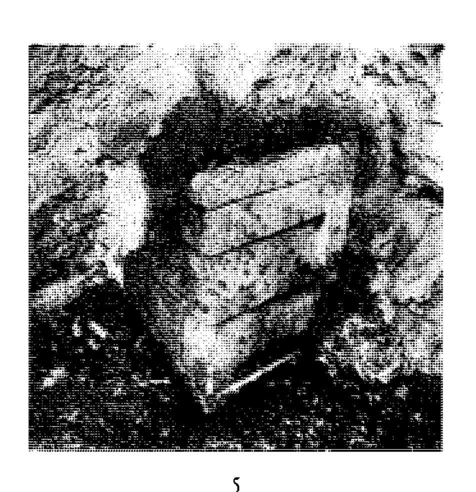
2



3



4

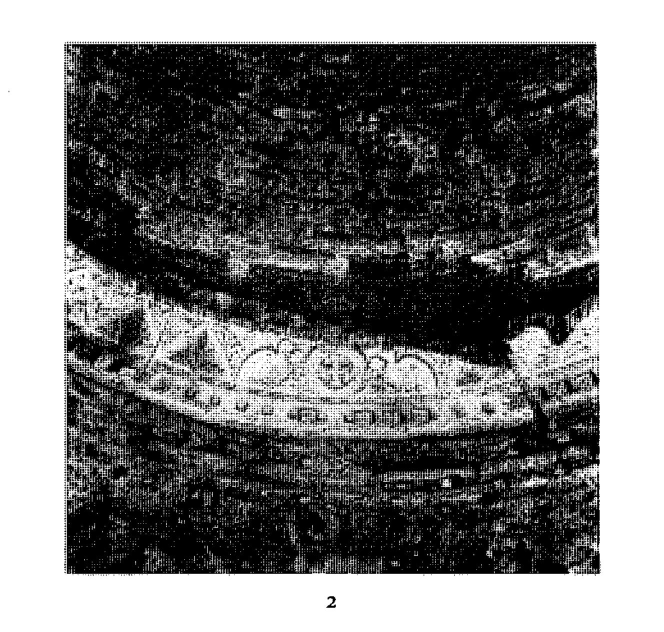


5

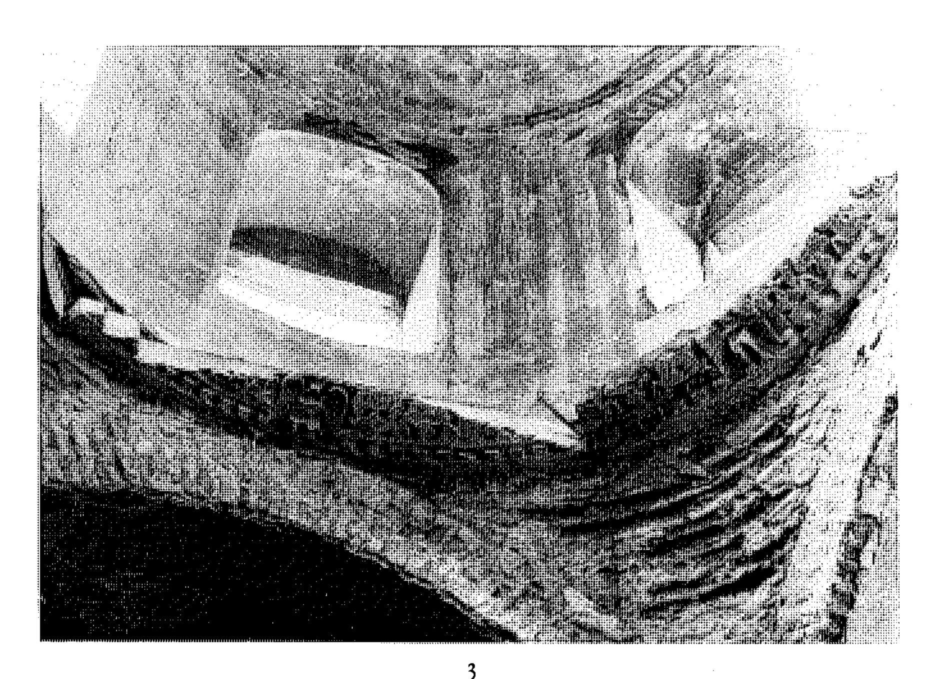
Même église. 1. Corbeau sculpté. - 2 et 3. Deux chapiteaux de pilastre remployés.
4 et 5. Revêtement en marbre du socle, avec ornements sculptés et moulures



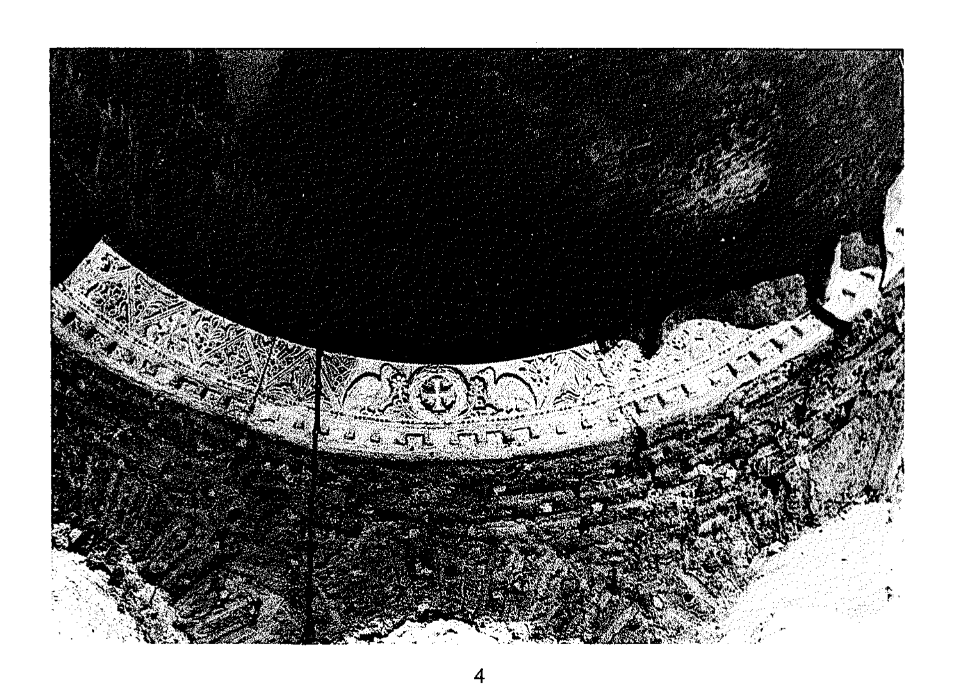
1



2

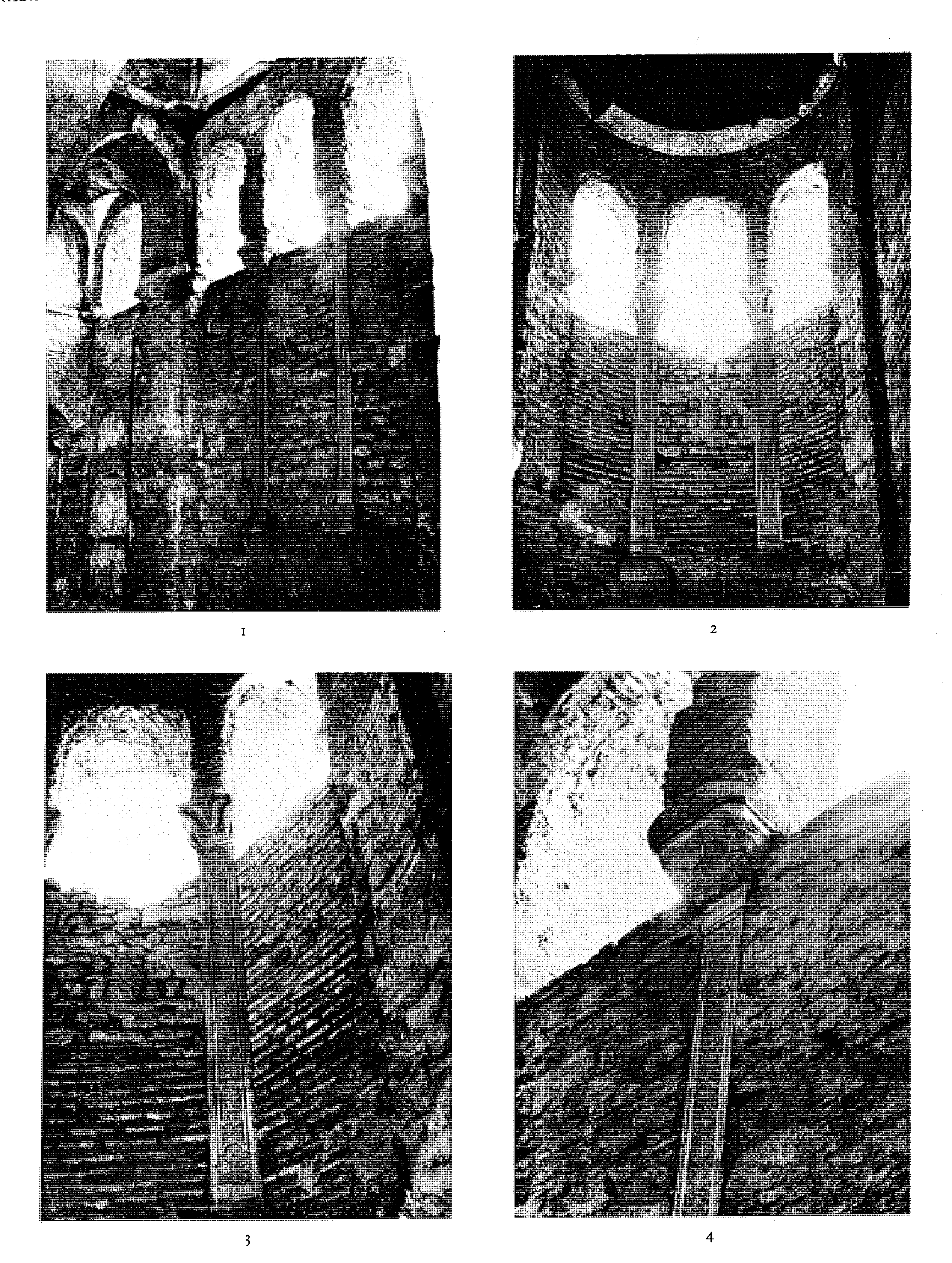


3



4

Même église. 1, 2 et 4. Corniche de l'abside. - 3. Corniche de la coupole



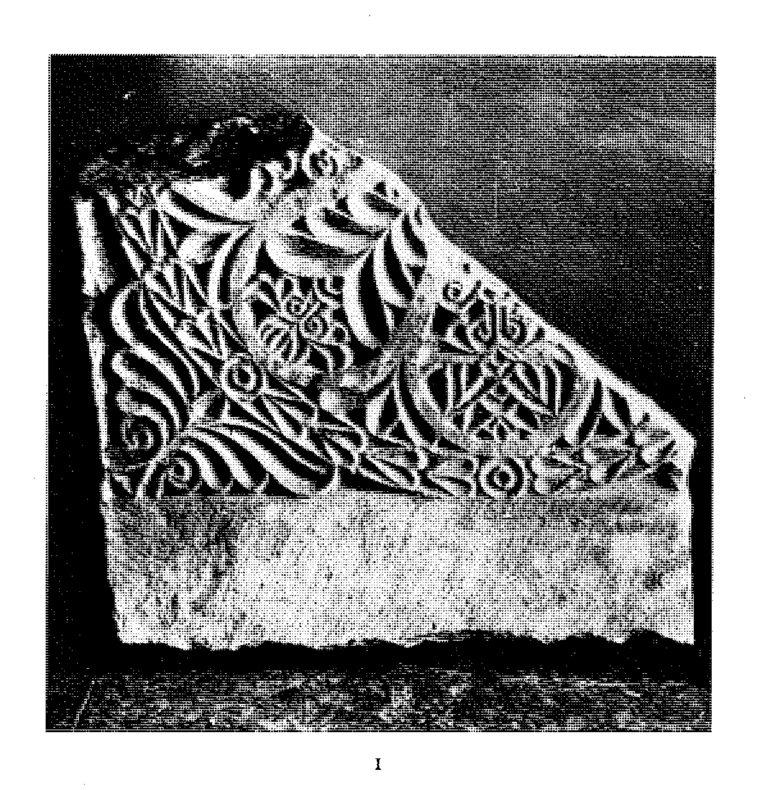
1 2 3 4

Même église. 1-4. Petits piliers sculptés sur le pourtour de la nef

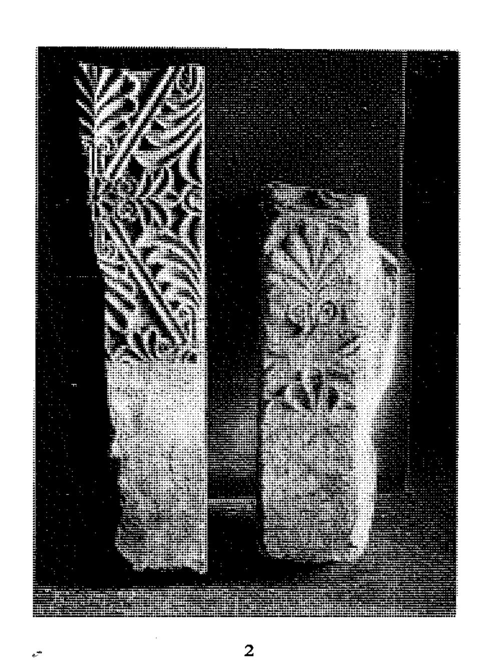
2

1

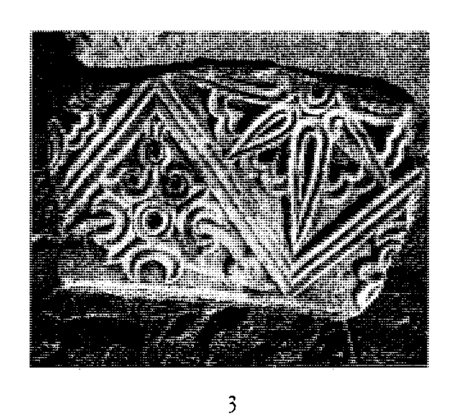
Même église. 1-2. Détail des ornements sculptés sur les petits piliers du pourtour de la nef



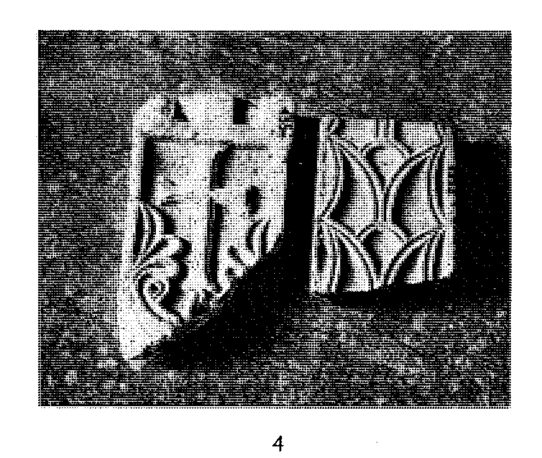
I



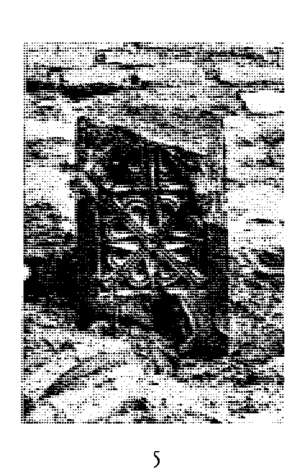
2



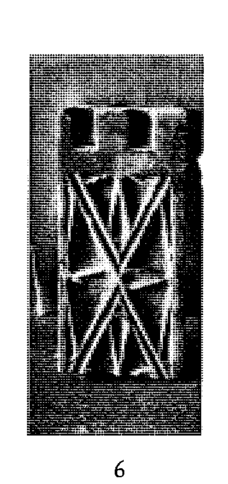
3



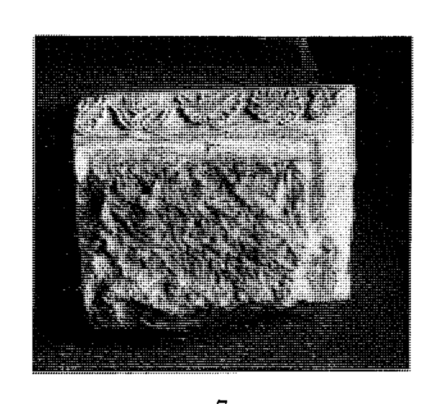
4



5

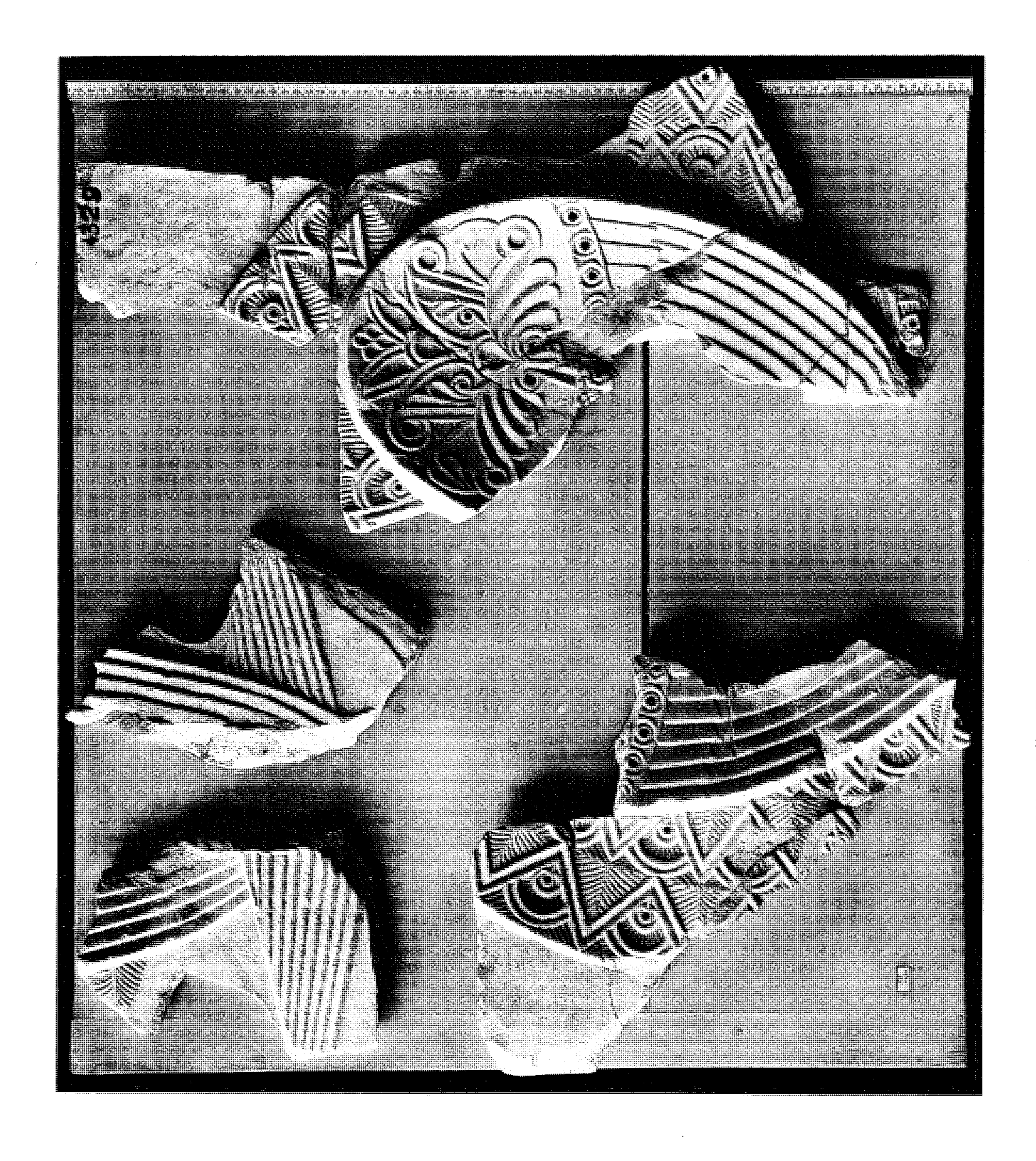


6



7

Même église. I à 7. Fragments divers de sculpture ornementale

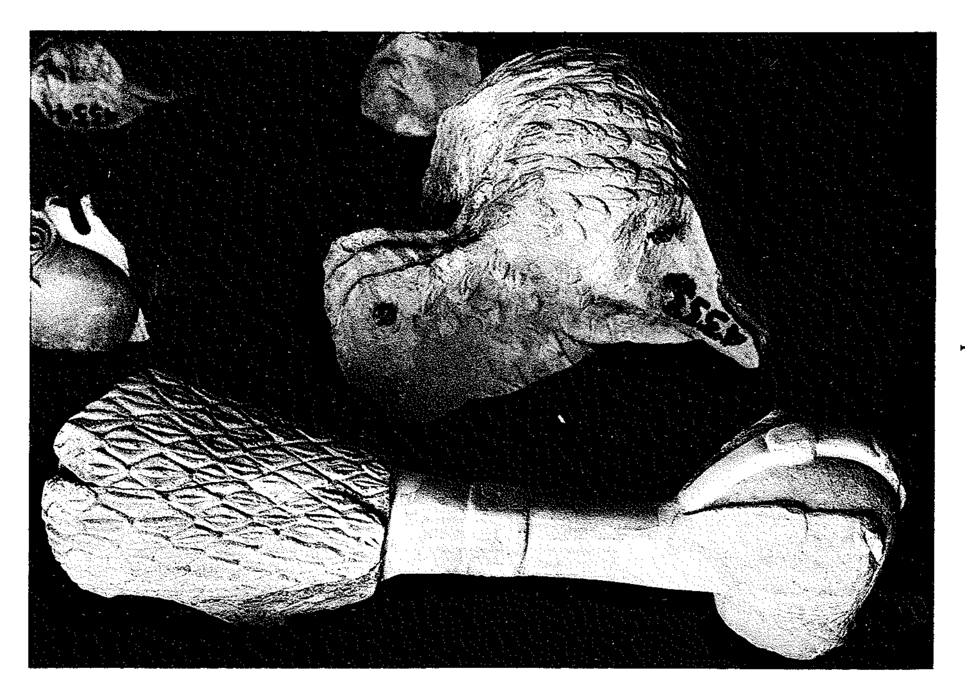


Même église. Fragments d'une figure de paon faisant la roue

3

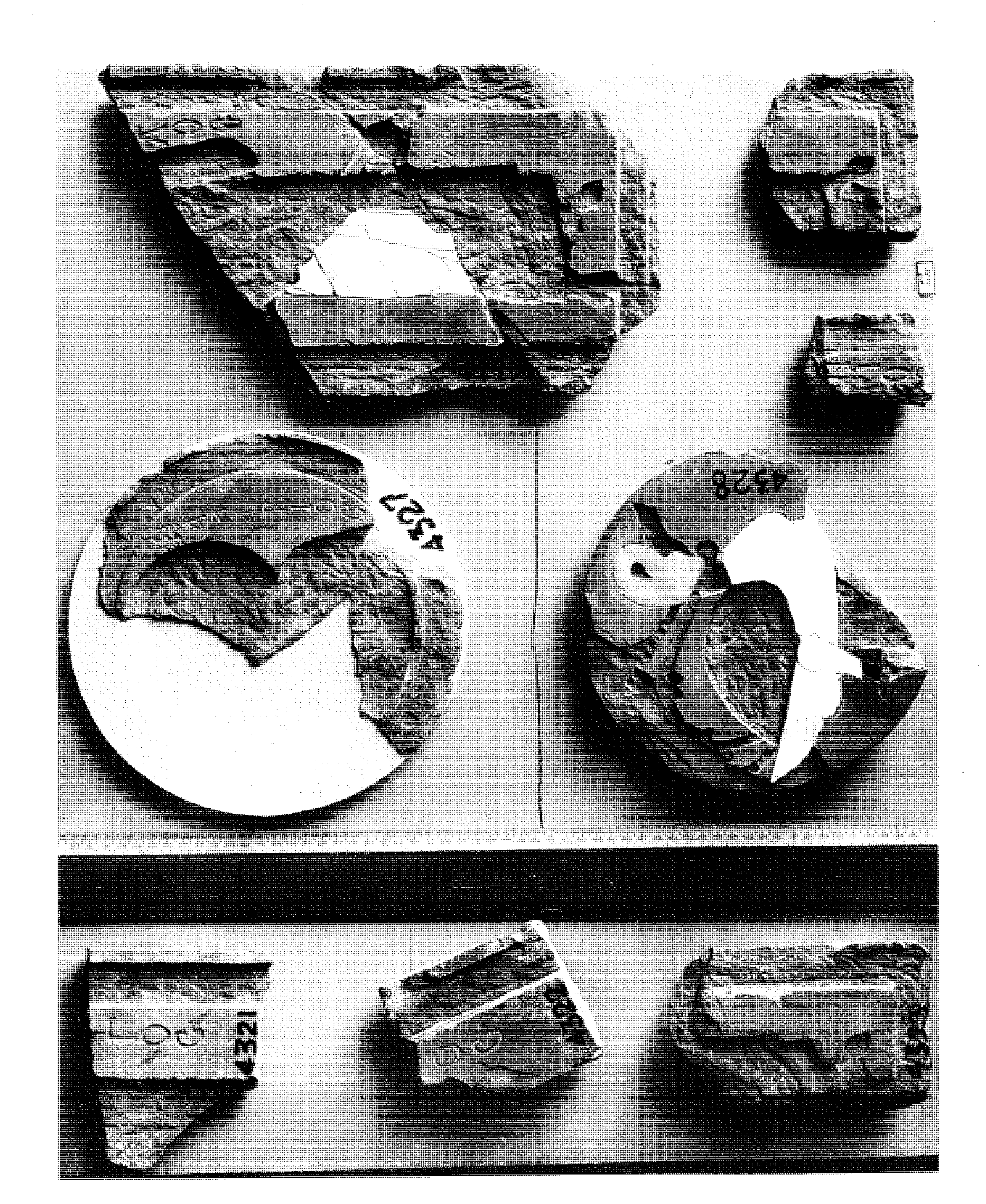


2

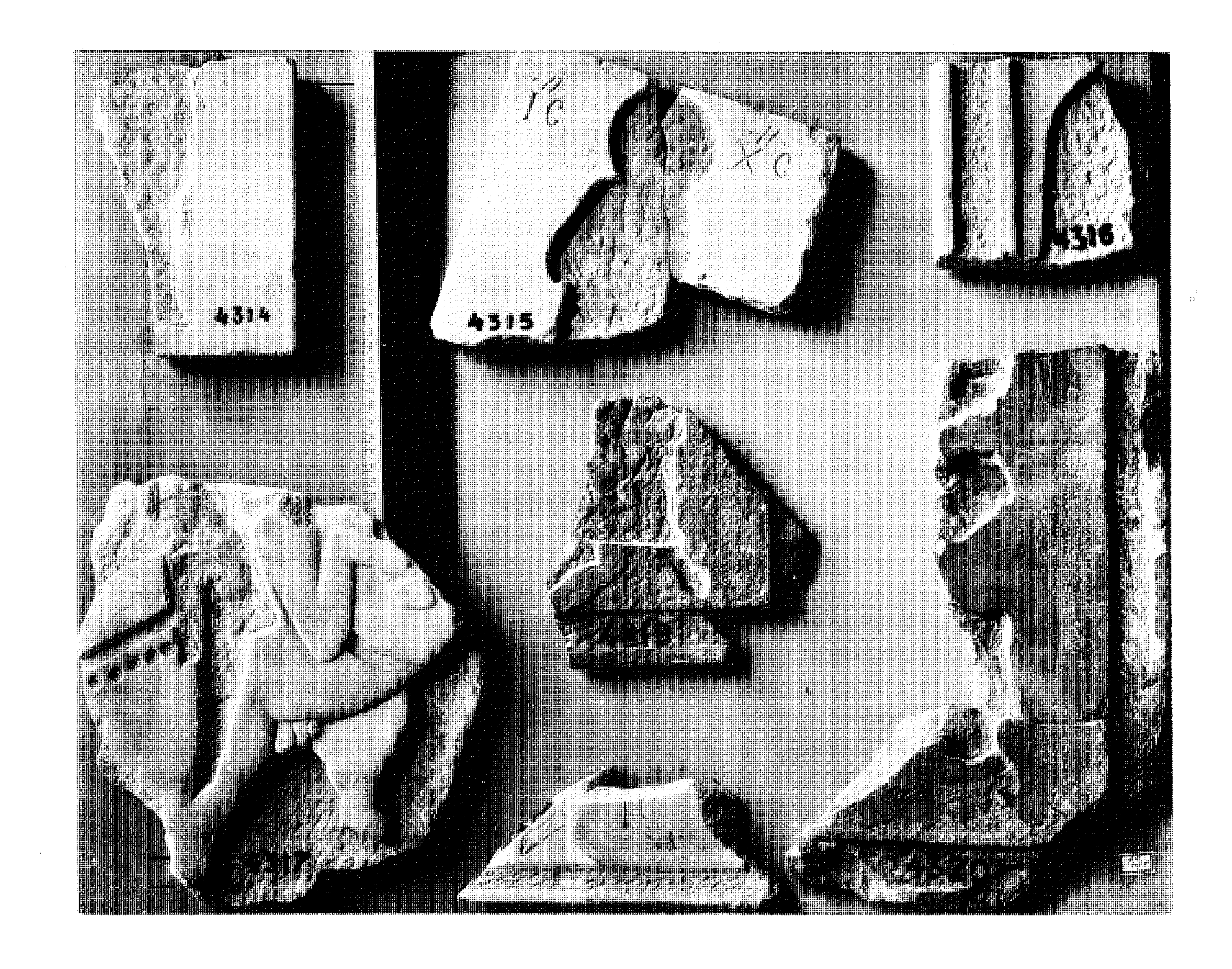


1

Même église. 1 à 3. Fragments d'une figure d'aigle ou de paon



Même église. Fragments de pièces de marqueterie : des saints et un oiseau



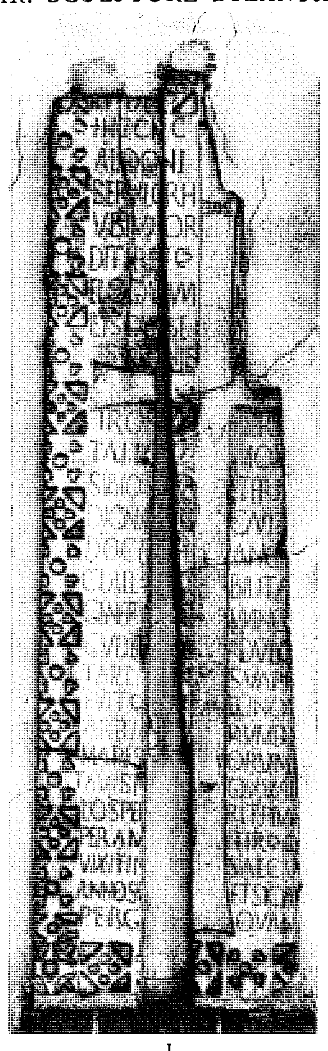
Même église. Fragments de marqueterie. Le Christ, des saints, un cavalier

2

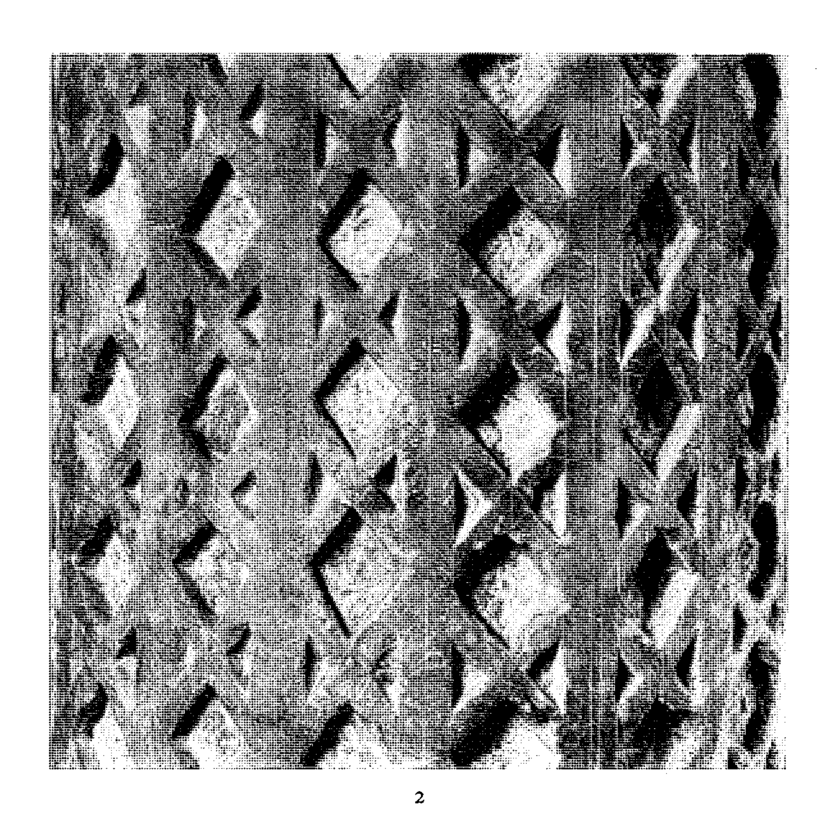


1

1 et 2. Deux reliefs symétriques avec le monstre iranien Sémourv



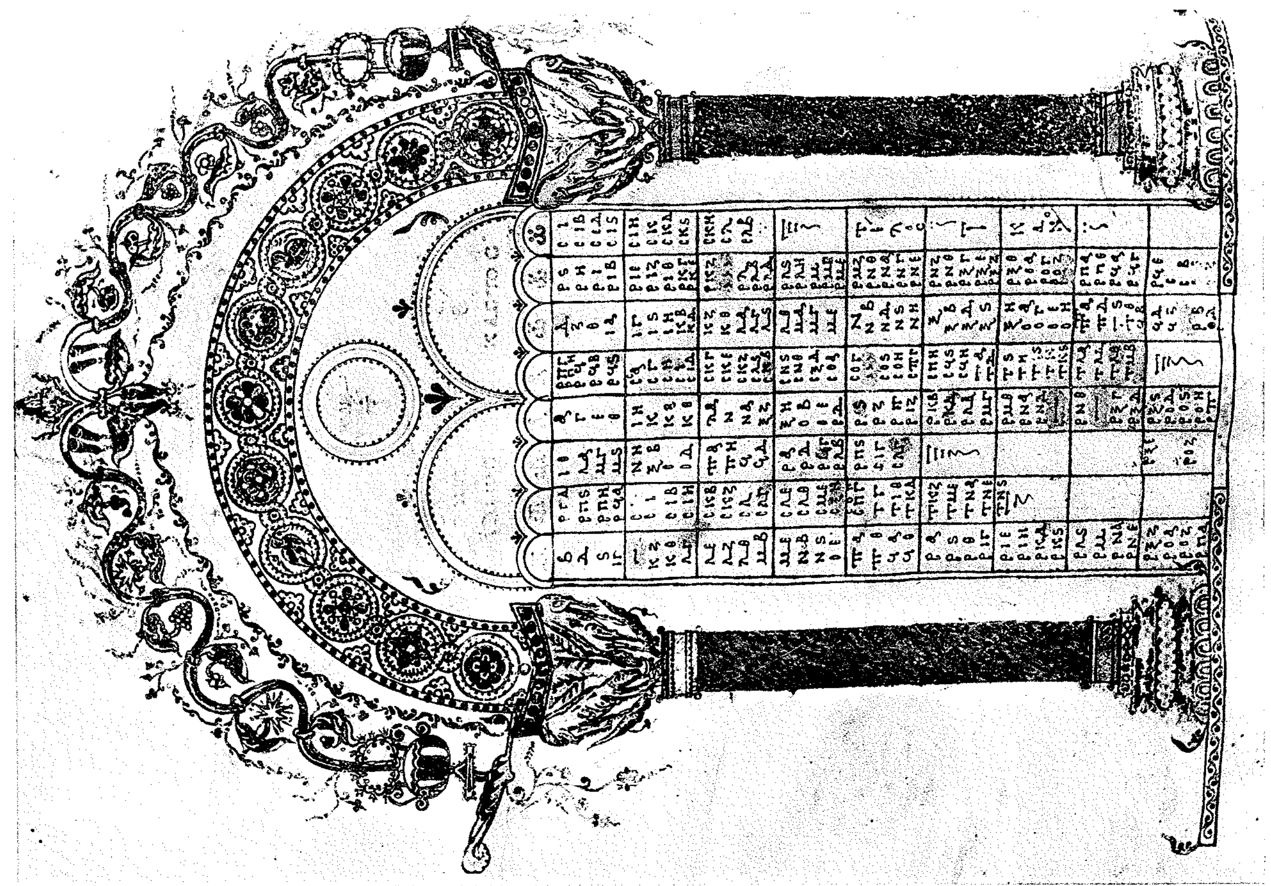
1



2

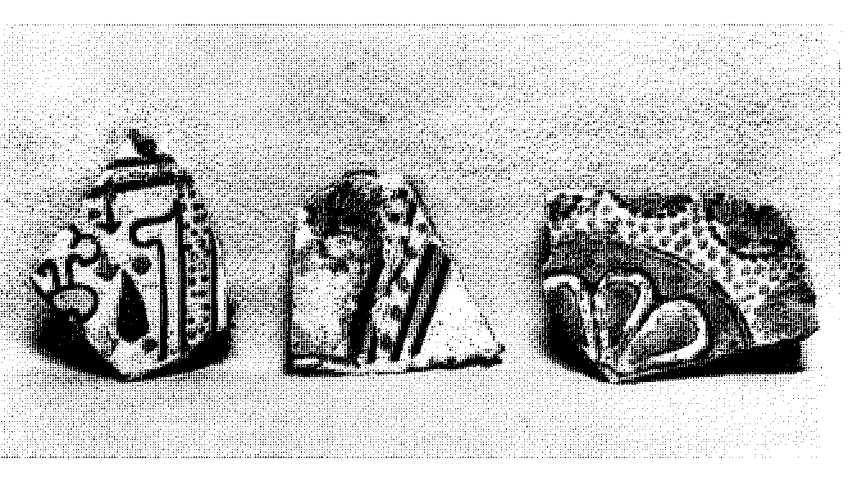
1. Dalle avec bordure incrustée
2. Fût de colonne incrusté, détail

3. Sarcophages incrustés. Crypte de San Fidele à Pavie

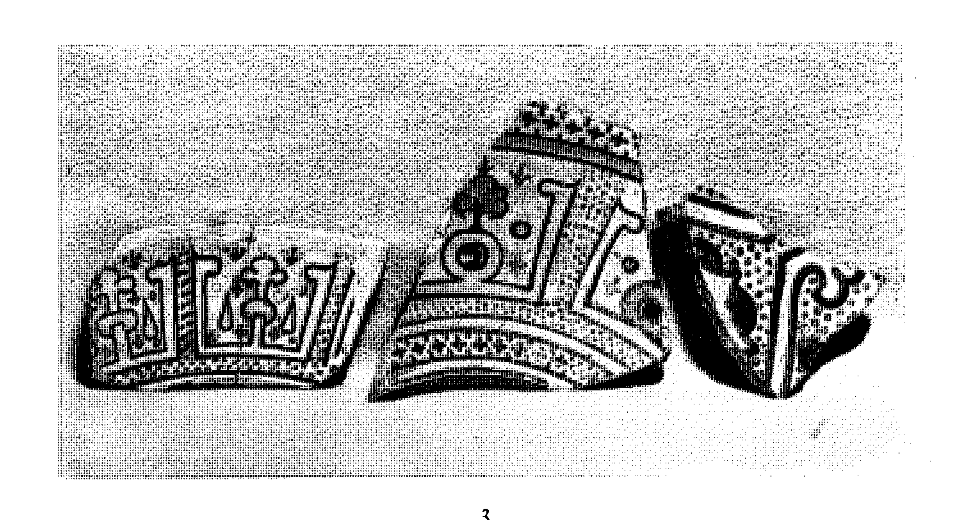


1. Décor ornemental sur une page des Évangiles,
Paris, Bibliothèque Nationale Coislin 20

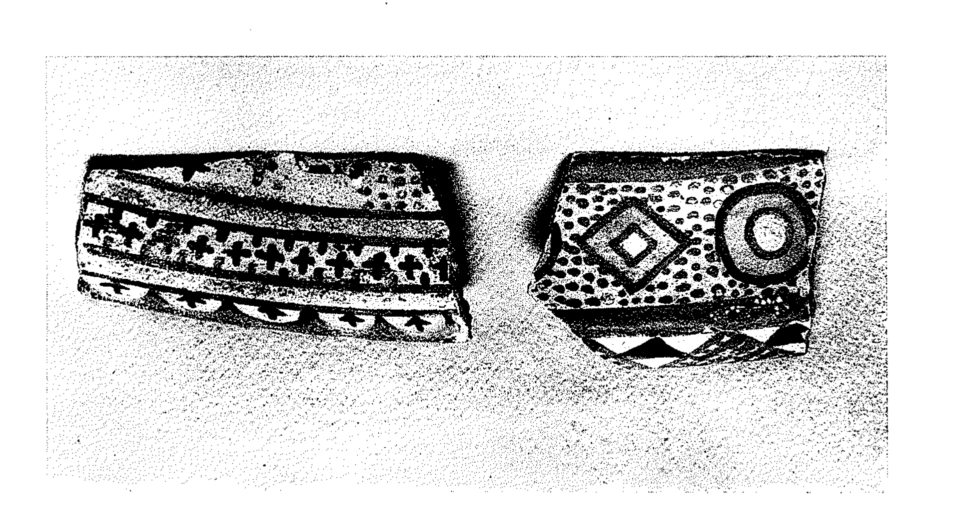
2. Décor ornemental sur une page des Évangiles,
Paris, Bibliothèque Nationale grec 70



1

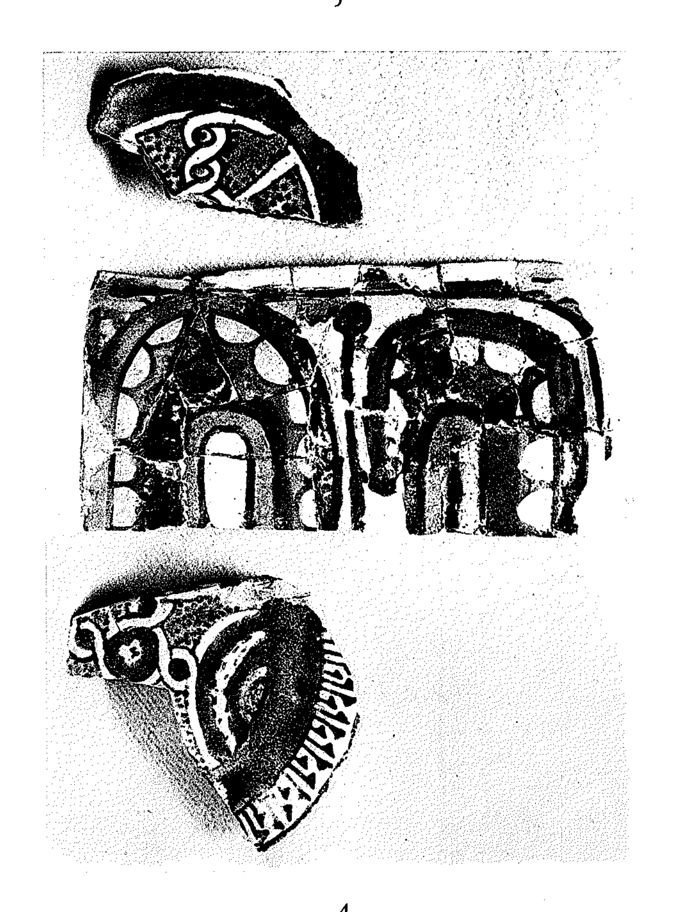


3



2

1 à 4. Fragments de céramique lustrée constantinopolitaine



4

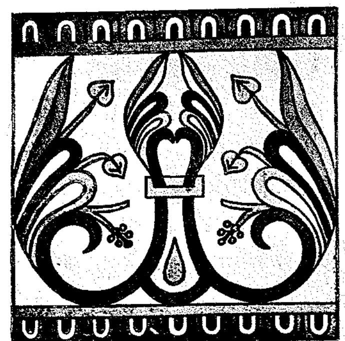


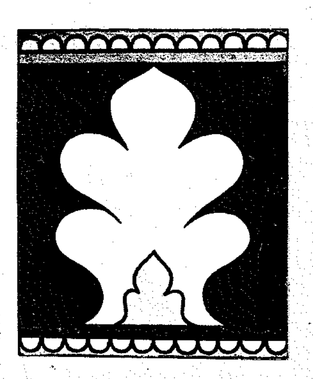
1



2







3

1. Constantin triomphant par la croix. Peinture dans le Psautier Chludov. - 2. Icone en marqueterie provenant de Fener Issa.
3. Trois motifs sur des corniches en céramique

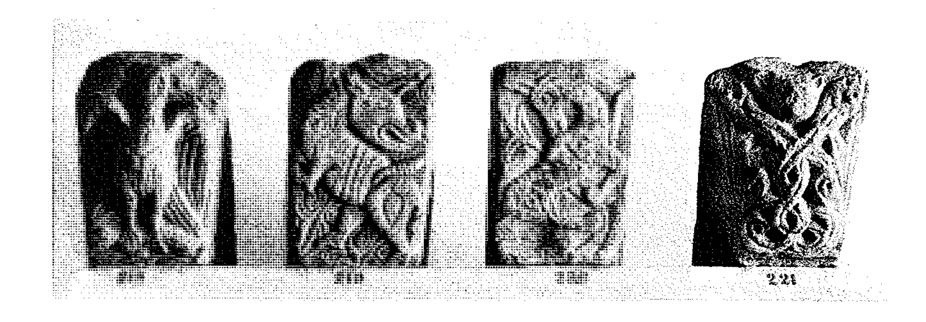
1

3

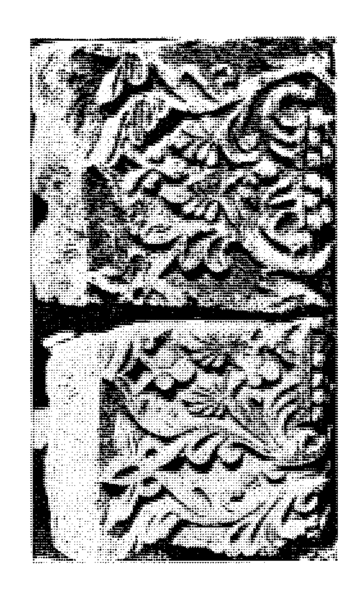
2

4

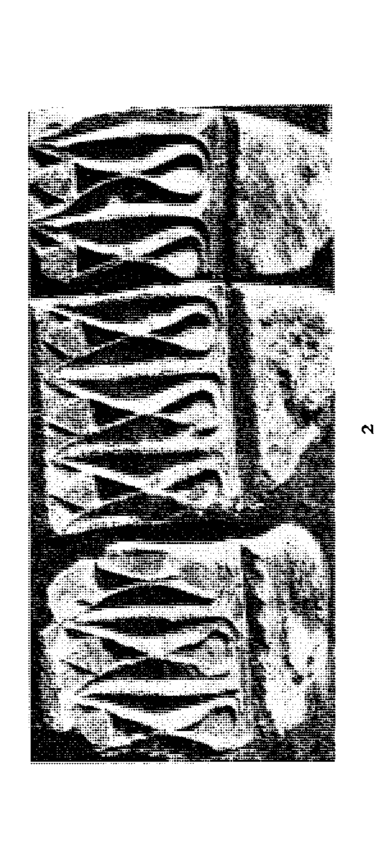
1 à 4. Consoles ou corbeaux sculptés de Preslav



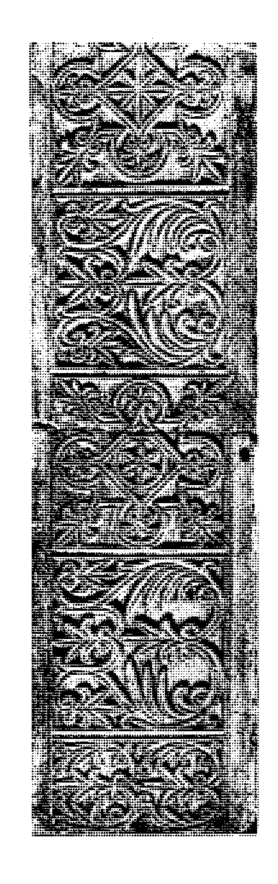
5. Chapiteaux des petits piliers entre les fenêtres



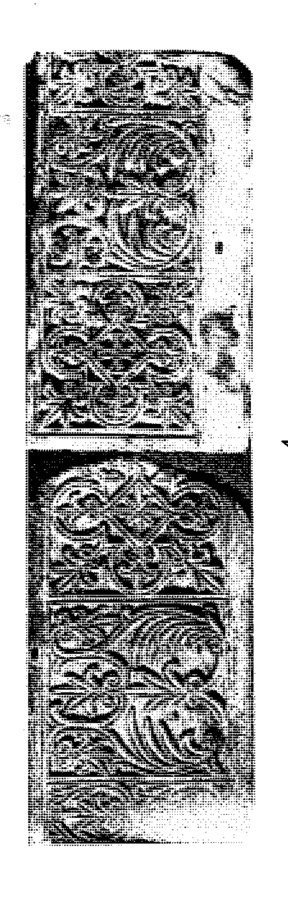
1



2



3



4



5

1 à 4. Corniches et dalles sculptées de Preslav. – 5. Dalle sculptée à Istanbul



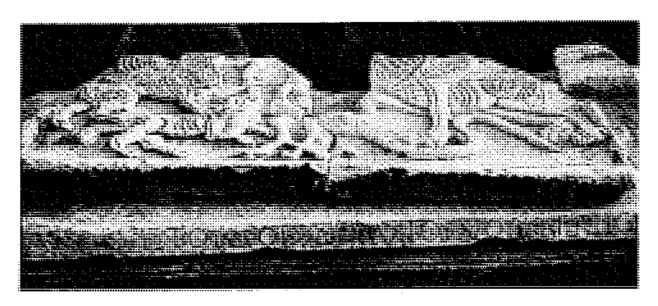
1



2

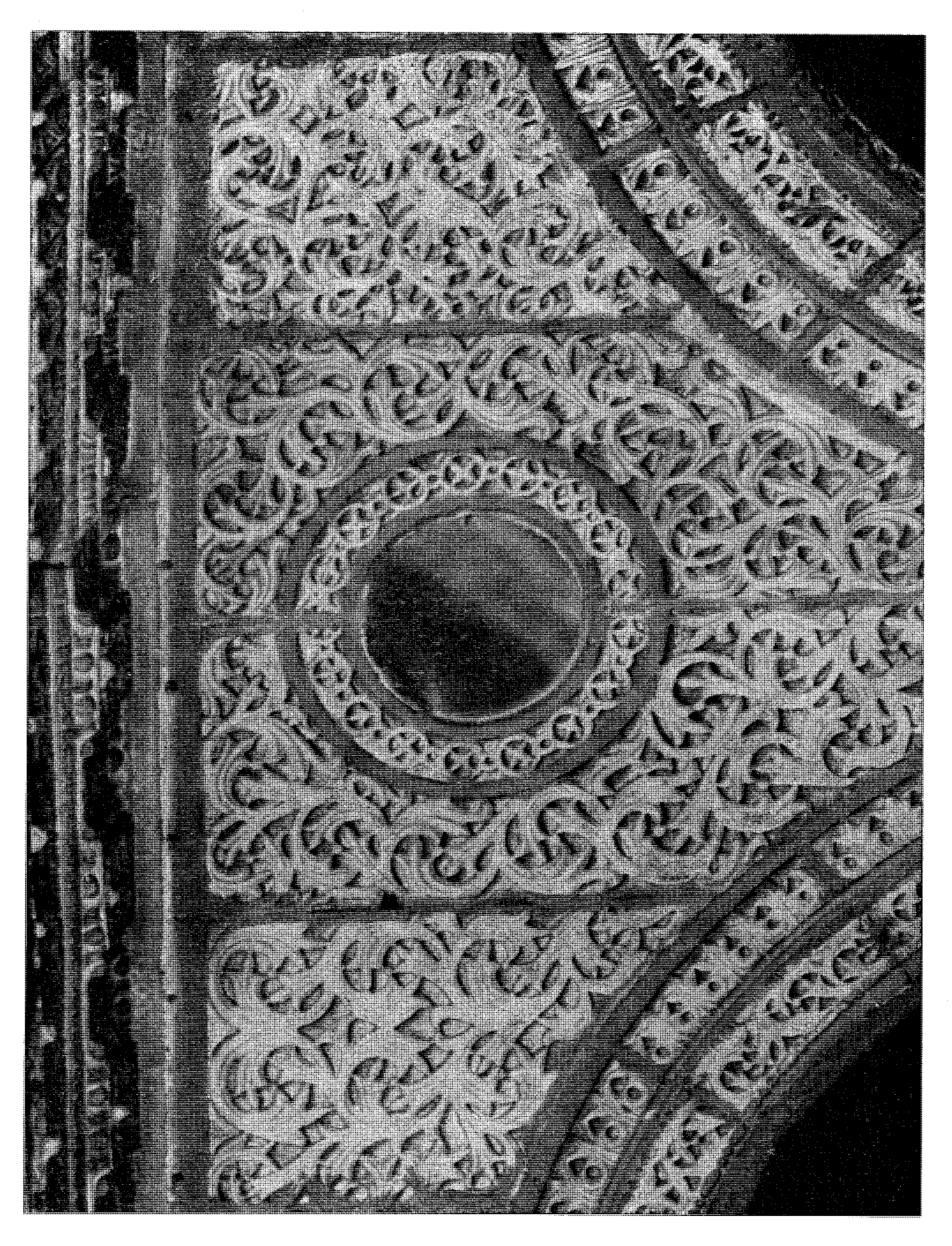


3



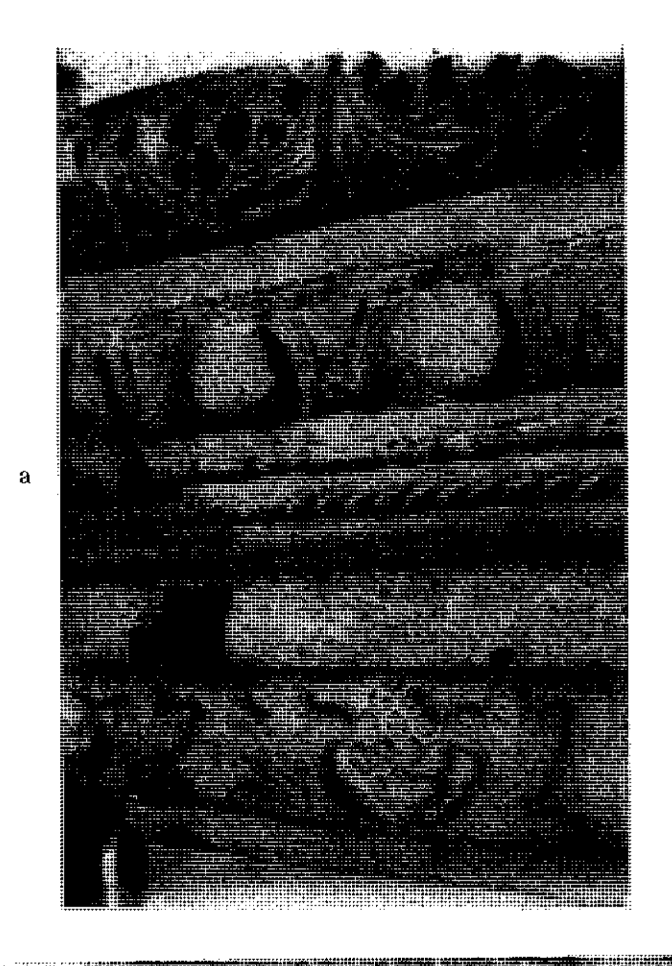
4

1 à 4. Dalles avec figures d'animaux



Constantinople. Sainte Sophie. Décor sculpté, dans la nef.

a

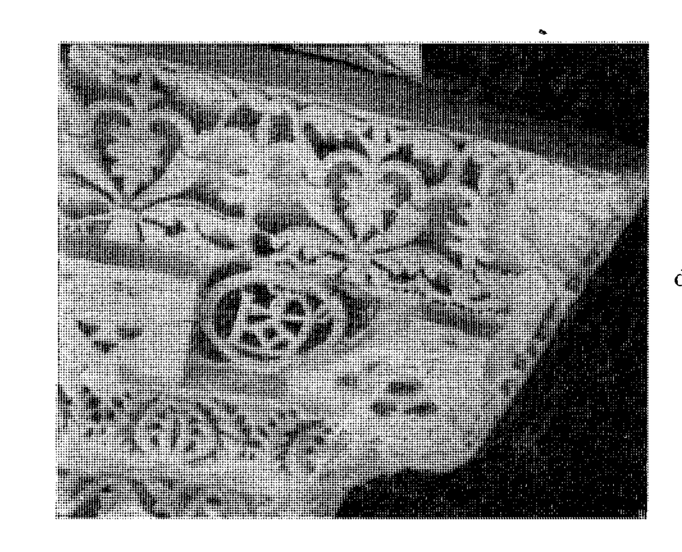


b

Constantinople. a : Saint-Serge-et-Bacchus. b : Mur Maritime

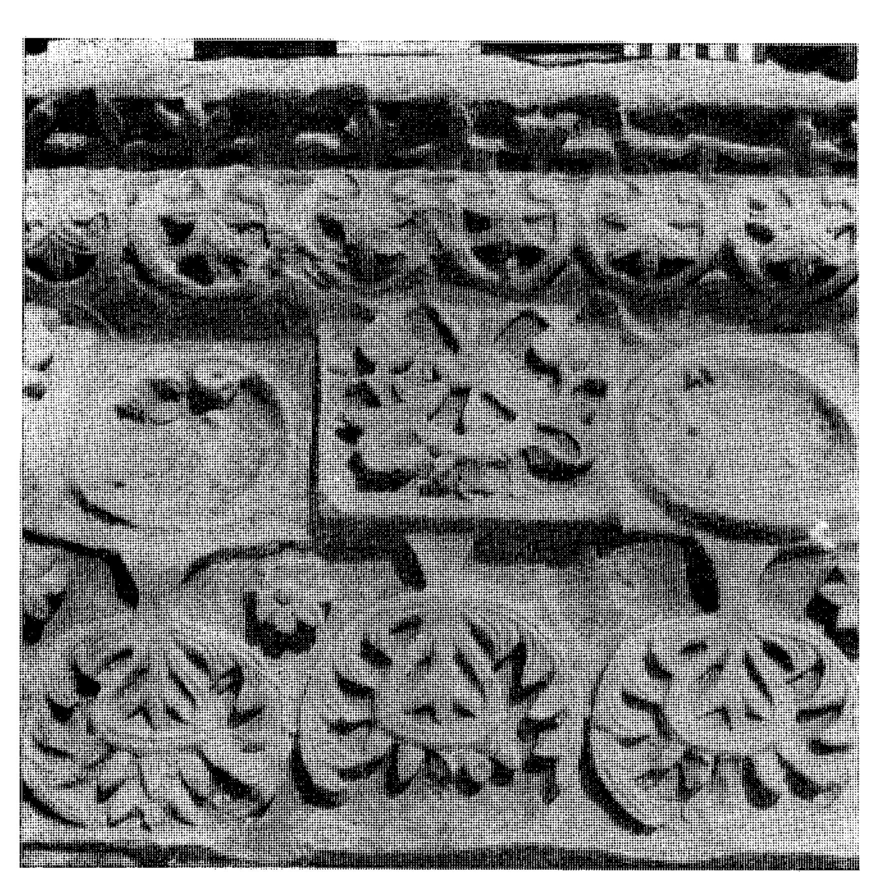
c

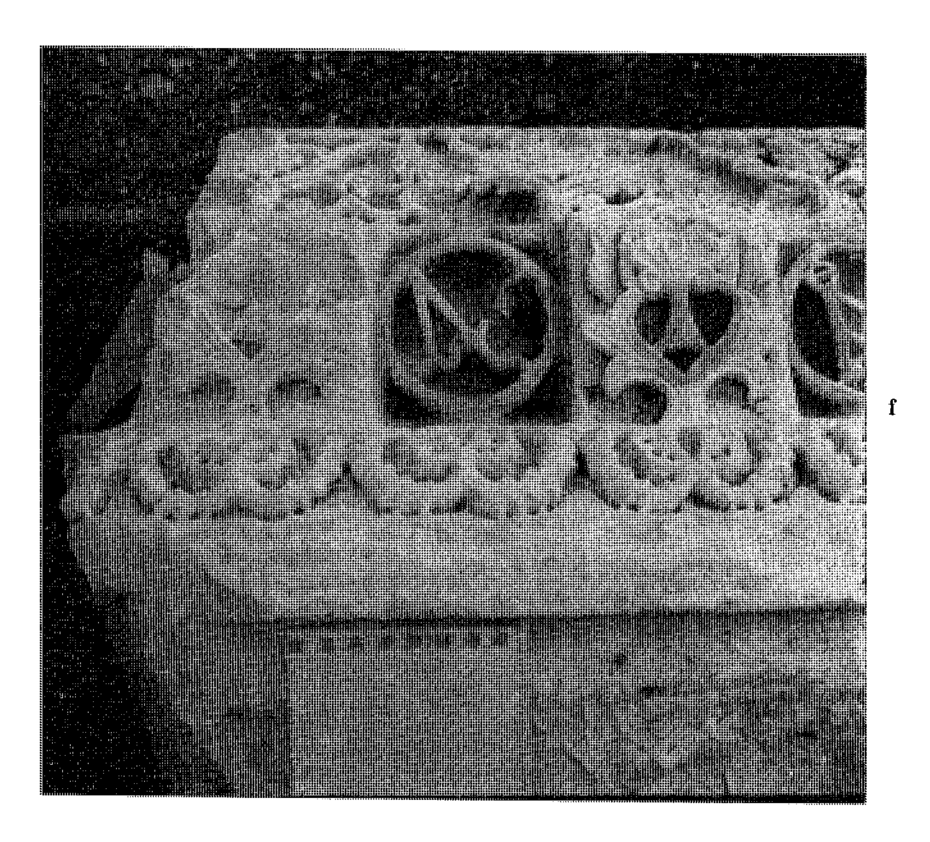




d

e



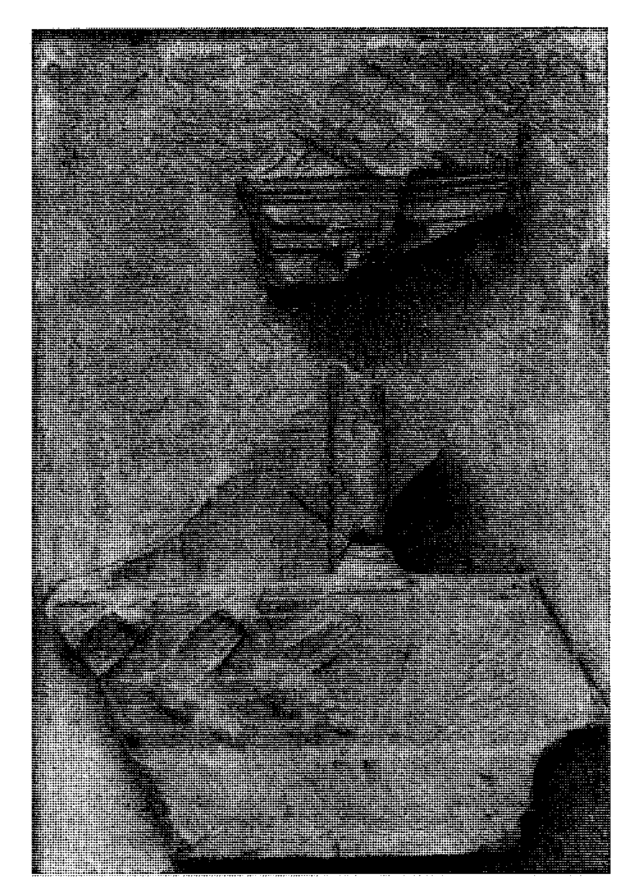


f

Constantinople. Saint-Polyeucte.

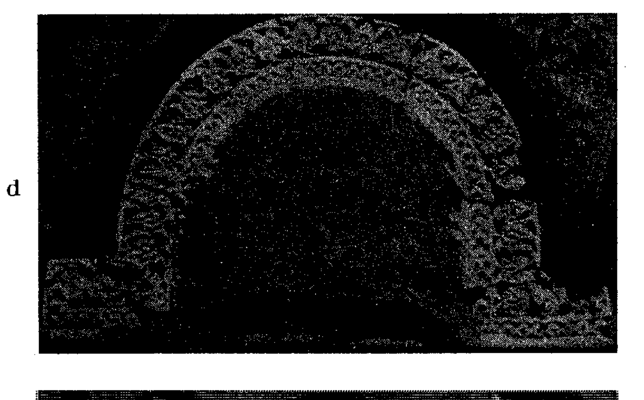


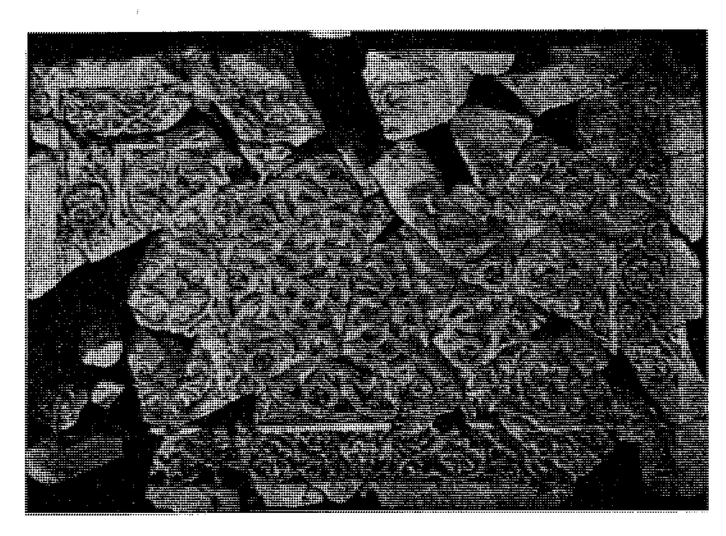
a : Ivoire de Bobblio



b : Chancel païen.

d





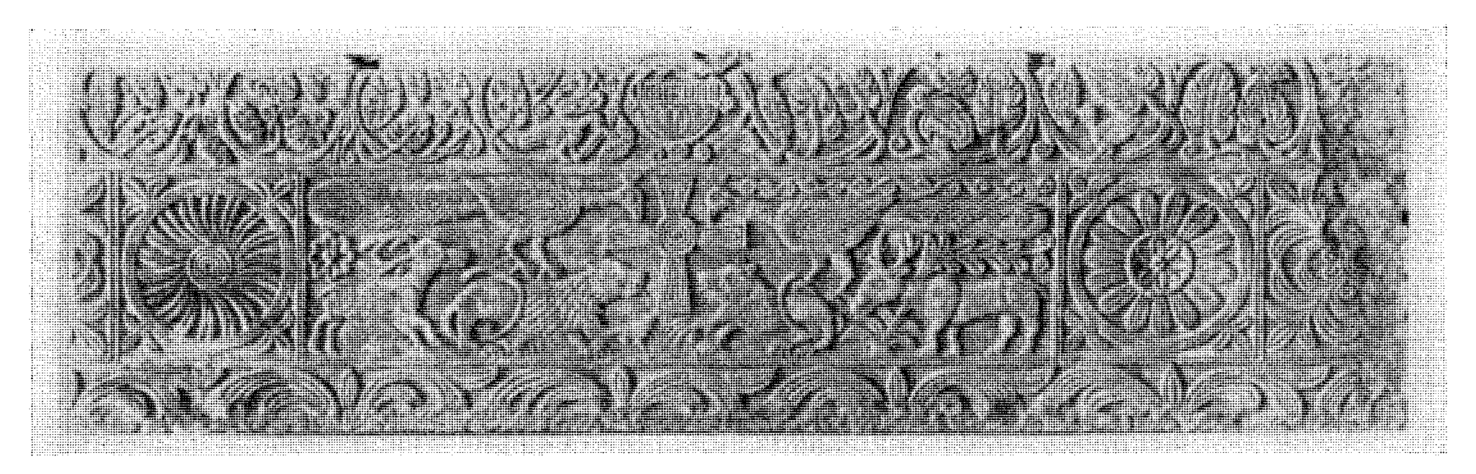
c : Chancel omeyyade

e



Arcs omeyyades

a

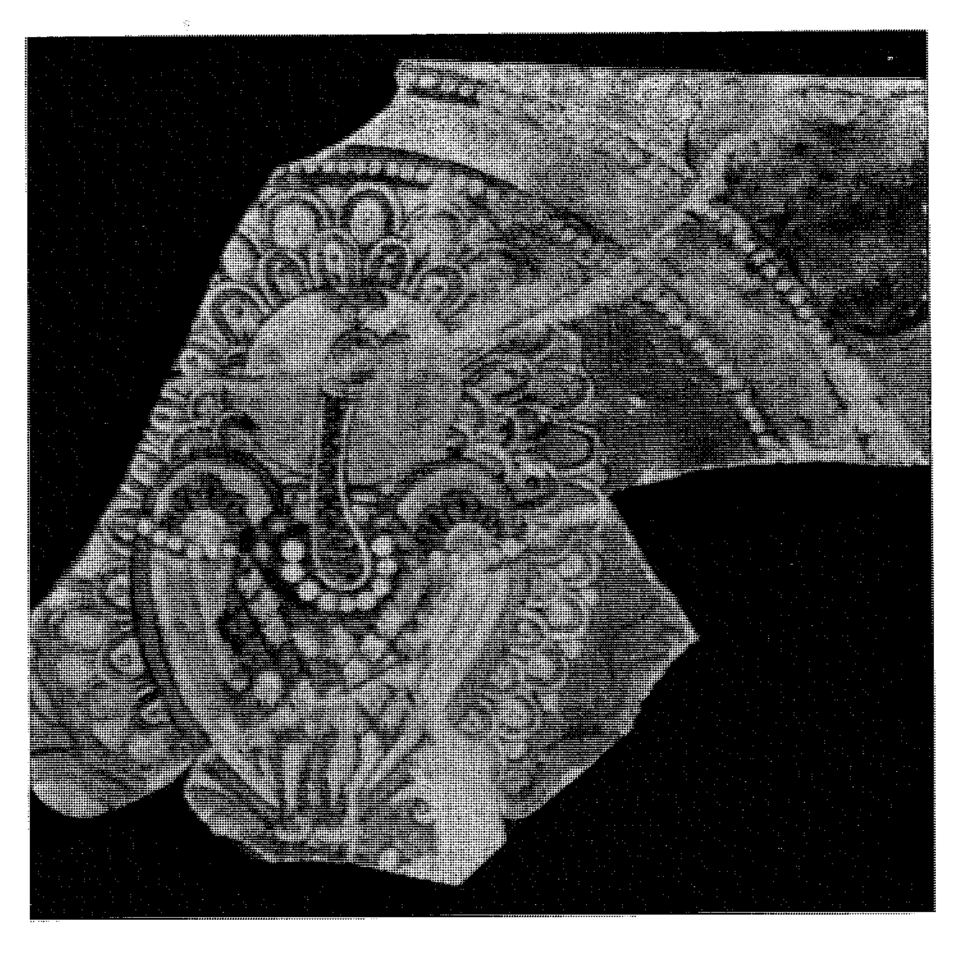


b



Dalles lombardes.

a

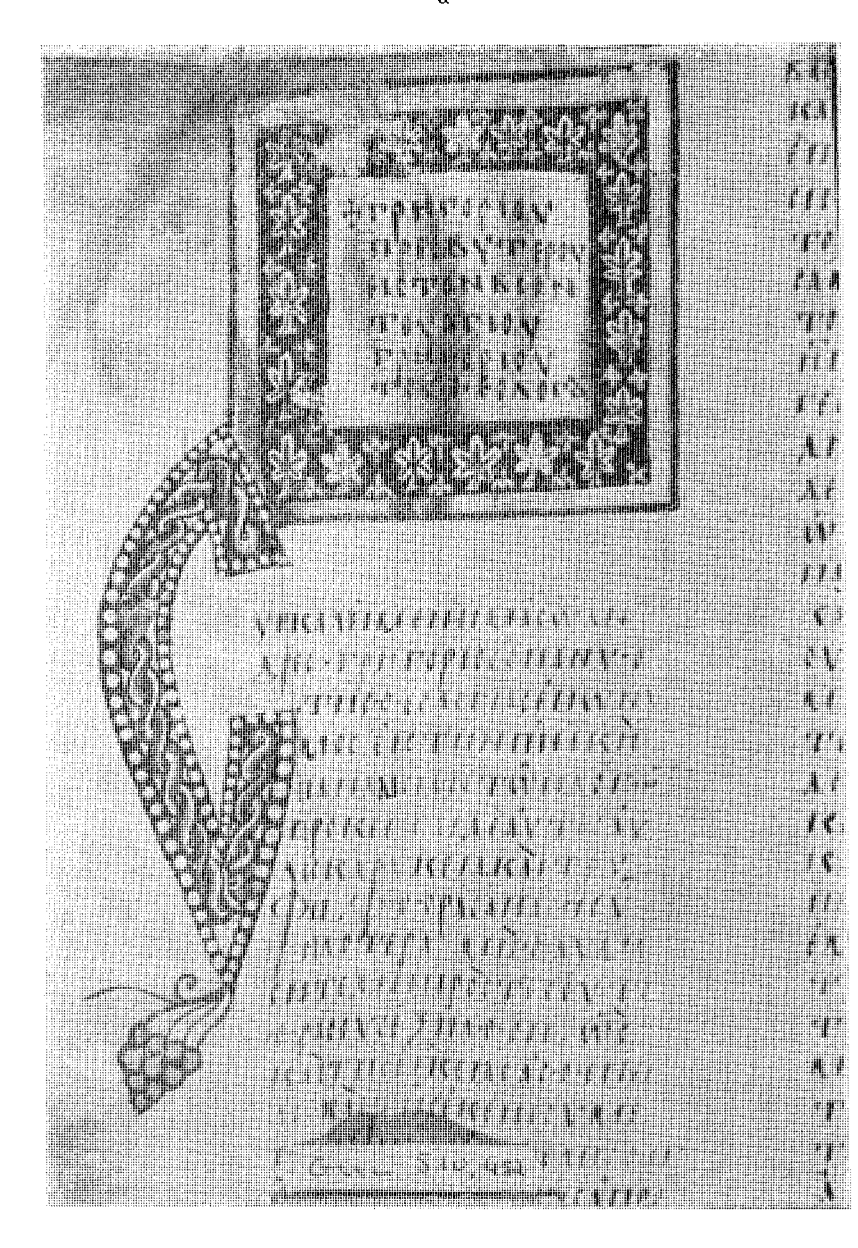


b

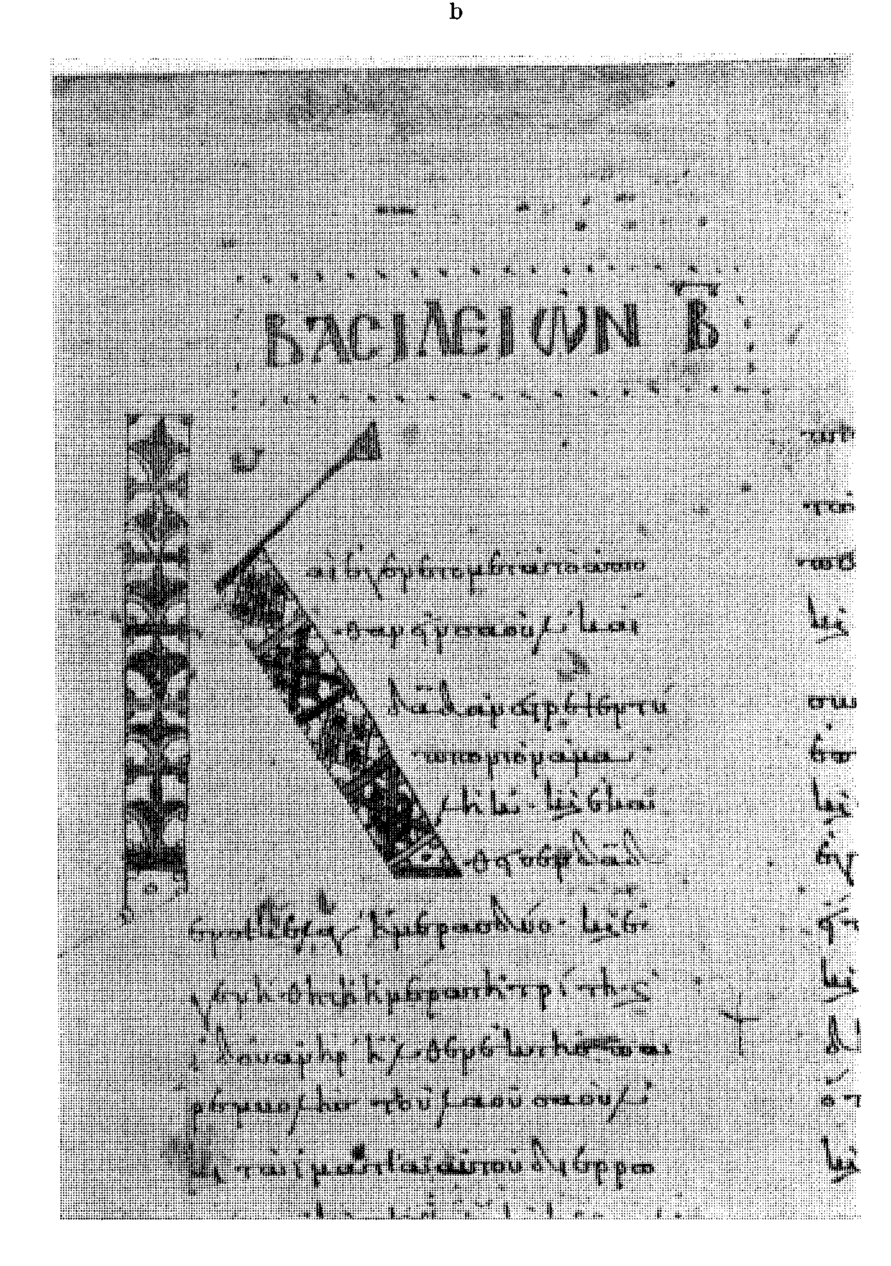


Plaques de céramique byzantine.

a



b



Manuscrits de la fin du IXe siècle et du début du Xe.

b



a

Soieries byzantines

c

d

a

b

e

f

g

h

Décors ornementaux



IMPRIMERIE A. BONTEMPS, LIMOGES (FRANCE)
DÉPOT LÉGAL : 4e TRIMESTRE 1963